FILOSOFIA
DA ARTE
F. W. J. SCHELLING
edusp

As lições sobre *Filosofia da Arte* podem despertar o interesse do leitor por diversos motivos. Anteriores aos *Cursos de Estética* de Hegel (cujos quatro volumes foram publicados pela Edusp), as preleções de Schelling são também uma enorme tentativa de sistematizar as artes e os gêneros poéticos, e de fazer um balanço da reflexão estética até o início do século XIX. Privando com os integrantes do classicismo de Weimar, tanto quanto com os do romantismo de Jena, o filósofo teve a sensibilidade de perceber que o momento em que vivia era de efervescência, mas também de crise – uma época *crítica* na arte, na literatura e na filosofia. São, por isso, inúmeras as vozes que se podem ouvir nesta sua obra, diálogo fecundo com figuras expressivas de seu tempo, tais como Winckelmann, Lessing, Kant, Moritz, Wolf, Goethe, Schiller, August e Friedrich Schlegel.

Este grande compêndio do saber romântico, no entanto, é mais que um mero esforço de sistematização, pois

FILOSOFIA DA ARTE

F. W. J. SCHELLING

Tradução, introdução e notas de
Márcio Suzuki

Título do original em alemão: *Philosophie der Kunst*

1ª edição 2001
1ª edição, 1ª reimpressão 2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Schelling, F. W. J.
Filosofia da Arte / F. W. J. Schelling; tradução, introdução e notas Márcio Suzuki. – 1. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. – (Clássicos; 23)

Título do original em alemão: Philosophie der Kunst.
ISBN 978-85-314-0604-1

1. Arte – Filosofia. 2. Estética. I. Suzuki, Márcio. II. Título. III. Série.

01-0282 CDD-701

Índice para catálogo sistemático
1. Arte: Filosofia

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2010

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Filosofia da Arte ou Arte de Filosofar? 9
Nota sobre a Tradução 17
Filosofia da Arte: Curso Ministrado em Würzburg, em 1804-1805 19
Introdução 21

I. PARTE GERAL DA FILOSOFIA DA ARTE

Primeira Seção 37
Construção da Arte em Geral e no Universal 37
Segunda Seção 51
Construção da Matéria da Arte 51
Terceira Seção 117
Construção do Particular ou da Forma de Arte 117

II. PARTE ESPECIAL DA FILOSOFIA DA ARTE

Quarta Seção 147
Construção das Formas Artísticas na Oposição das Séries Real e Ideal 147
Significação Simbólica da Figura Humana 242
Observações em Universal sobre a Arte Plástica em Geral 262

Construção dos Gêneros Poéticos Singulares 271
Breve Consideração desses Gêneros Individualmente 289
Da Tragédia 316
Sobre Ésquilo, Sófocles e Eurípedes 327
Da Essência da Comédia 330
Da Poesia Dramática Moderna 335

Apêndices

Apêndice I – Preleções sobre o Método de Estudo Acadêmico 353
Sexta Preleção 355
Sobre o Estudo da Filosofia em Particular 355

Apêndice II 365
Décima Quarta Preleção 367
Sobre a Ciência da Arte, no que se Refere
ao Estudo Acadêmico 367

Apêndice III – Filosofia da Arte – Versão do Curso
de Jena (1802-1803). Manuscrito de Henry Crabb Robinson 375

Estética de Schelling N. 1 377
Construção das Formas Artísticas 392
Música 394

Estética de Schelling N. 2 397
Pintura 397

Fim da Pintura: Estética de Schelling 405
(Apêndice) Oposição do Paganismo e do Cristianismo 405

Esquemas e Figuras 409

Correspondência entre os Parágrafos dos Cursos de Jena e Würzburg 417

FILOSOFIA DA ARTE OU ARTE DE FILOSOFAR?

> Naquilo que se chama filosofia da arte falta
> ou a filosofia ou a arte, ou ambas.
>
> FRIEDRICH SCHLEGEL[1]

O curso sobre *Filosofia da Arte* foi ministrado por Schelling nos semestres de inverno de 1802-1803, em Jena, e de 1804-1805, em Würzburg. O texto utilizado nas aulas foi publicado postumamente, em 1859, na edição das *Obras Completas* organizada e editada pelo filho do filósofo, Karl Friedrich August, contrariando indicações expressas do pai, que não considerava o manuscrito um trabalho "digno de publicação" — com exceção da parte referente à tragédia e de algumas outras passagens isoladas[2].

Que interesse poderia ter então essa série de preleções que é a *Filosofia da Arte* de Schelling, cuja publicação teria sido desautorizada pelo próprio

1. *Fragmentos Críticos*, 12 (versão de 1801), em *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 22.
2. *Schellingiana Rariora*. Edição de Luigi Pareyson. Turim, Bottega d'Erasmo, 1977, p. 668. Veja-se também a introdução do próprio K. F. A. Schelling aos volumes IV e V das *Obras*: aí se pode ler também que o editor publicou a versão do Curso de Würzburg, diferente, segundo ele, nos primeiros quinze parágrafos em relação à versão de Jena (traduzida parcialmente no Apêndice III).

autor? Por que traduzir para o português justamente um trabalho que ele mesmo julgava superado pelos desenvolvimentos posteriores de sua reflexão? Essas objeções têm um peso tanto maior quando se lembra que muito do material utilizado nas aulas foi tirado de outros autores, como Moritz, Wolf, Winckelmann, Schiller, Goethe e os irmãos Schlegel. Preparando-se para dar o curso de Jena, Schelling chegou inclusive a pedir emprestado o manuscrito das aulas sobre literatura e arte que August Wilhelm Schlegel ministrava com muito sucesso em Berlim naquela época (1801-1803). Num certo sentido, as lições da *Filosofia da Arte* são também uma espécie de caixa de ressonância das discussões do grupo romântico de Jena, que acabara de se dissolver e de que também fizera parte o filósofo de temperamento "granítico" (segundo a caracterização de sua esposa Caroline, musa romântica e ex-mulher de August).

Em muitos aspectos, sem dúvida, o texto traduzido neste volume poderá parecer inadequado para a leitura e desaconselhável como matéria de estudo. Ele poderá desagradar aquele que se interessa por literatura ou artes devido ao seu excessivo pendor sistemático, enquanto o iniciado em filosofia dificilmente deixará de notar as fissuras do edifício e também a modéstia do empreendimento, se comparado à colossal construção do sistema das artes que é a *Estética* de Hegel.

Um ponto importante a ser considerado é, no entanto, a consciência que o próprio Schelling tem das dificuldades e das lacunas, sem que deixe de acreditar na importância e até na *necessidade* do projeto[3]. Para ele, a arte dos tempos modernos vive um momento de infecundidade: o próprio desacordo sobre o que seja a arte e qual o seu destino é o sintoma mais evidente de uma *crise da arte*, sobre a qual a filosofia não pode deixar de refletir. Os sinais mais fortes dessa crise se manifestam precisamente no momento em que se começa a discutir, na filosofia, o que é gosto, criação e objeto artístico. O surgimento, no século XVIII, de uma disciplina filosófica chamada "estética" (com Baumgarten) e as várias tentativas de viabilizá-la, nada mais são do que esforços de superação de seus impasses.

A reflexão filosófica sobre a arte surge, assim, ela mesma, de uma inquietação. Sensível às mais diversas manifestações artísticas e atenta às opiniões discordantes dos críticos e teóricos, ela constata que a arte e o juízo sobre

3. A importância da arte em Schelling já aparece nas *Cartas sobre o Dogmatismo e Criticismo* e no *Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão* (ainda que a autoria desse "manifesto" seja incerta) — ambos os textos foram traduzidos por Rubens Rodrigues Torres Filho em Schelling, F. W. J. *Obras Escolhidas*. São Paulo, Abril, 1980. Além disso, é preciso lembrar que, antes do chamado período da filosofia da identidade, já vinha ministrando cursos sobre filosofia da arte (nos semestres de inverno de 1799-1800, 1800-1801, e no semestre de verão de 1801).

a arte são movidos pela contradição e por um esforço incessante de superação da contradição.

"Toda produção estética", diz o *Sistema do Idealismo Transcendental* (publicado poucos anos antes dos cursos sobre a *Filosofia da Arte*), baseia-se numa oposição entre uma atividade livre, consciente, e uma atividade impulsiva, inconsciente. Que seja assim, é o que se pode com razão presumir ouvindo os próprios artistas, quando afirmam que são "impelidos involuntariamente à produção de suas obras". O "impulso artístico" provém do "sentimento de uma contradição interna". "Mas essa contradição, porque põe todo o ser humano, com todas as suas forças, em movimento, é sem dúvida uma contradição que atinge *o último extremo nele*, que atinge a raiz de toda a sua existência"[4].

A filosofia da arte não é, por isso, somente uma lacuna a ser preenchida por exigências de completude e acabamento sistemáticos. A arte não é objeto que o filósofo escolhe aleatoriamente. Ao contrário, *é ela que se impõe necessariamente ao filósofo*, se este tem sensibilidade para perceber que sua reflexão provém exatamente da mesma origem que o "impulso artístico" de superação das contradições entre sujeito e objeto, necessidade e liberdade, natureza e história. Pode-se, por isso, dizer que arte e filosofia buscam precisamente o mesmo, só que uma com mais e outra com menos consciência. Assim, a arte não é somente o objeto, mas também o próprio guia e modelo da filosofia. A "construção científica", isto é, filosófica, da arte, deve fazer com que se volte precisamente para aquele ponto ao qual "o instinto já conduziu a poesia em seu início"[5]. Ou como diz também o *Sistema do Idealismo Transcendental*:

> A arte é o que há de mais alto para o filósofo precisamente porque lhe abre, por assim dizer, aquilo que é mais sagrado, no qual, como que numa só chama, ardem em união eterna e original as coisas que estão separadas na natureza e na história, e que têm de fugir eternamente uma das outras na vida e na ação, assim como no pensamento[6].

Aquilo que está separado na vida, na ação e no pensamento, encontra-se novamente unificado na arte e na poesia. A própria cisão entre natureza e história se dissolve no universo artístico. É para essa união daquilo que está presentemente cindido que também se deve voltar a atividade filosófica, pois ela jamais pode perder de vista a unidade que lhe dá sentido: a identidade de pen-

4. *SW*, III, 616.
5. *Filosofia da Arte*. *SW*, V, 391.
6. *Sistema do Idealismo Transcendental*. *SW*, III, 628.

sar e ser, de sujeito e objeto, de atividade consciente e inconsciente. Se "na infância da ciência", diz Schelling, a filosofia "nasceu e foi nutrida pela poesia", então é de se esperar que, quando estiverem plenamente concluídas, a filosofia e "todas as ciências que são conduzidas pela poesia até a perfeição... voltarão a desaguar, como rios separados, no oceano universal da poesia, de onde elas provieram"[7]. Quando isso acontecer, não mais haverá separação alguma, nem mesmo entre poesia, arte, ciência e filosofia.

* * *

O parágrafo final da última seção do *Sistema do Idealismo Transcendental* indica que a *mitologia* é o termo médio, a mediação graças à qual se tornará viável o "retorno da ciência à poesia". Na nota a esse parágrafo, o autor anuncia a publicação "em breve" de uma dissertação "elaborada já há muitos anos" sobre a mitologia[8]. Embora não se possa saber se a *Filosofia da Arte* seja essa apresentação da mitologia, pode-se no entanto dizer que nela a concepção mitológica de Schelling começa a ganhar contornos mais nítidos e aos poucos passa ao primeiro plano, assumindo o papel reservado à própria arte. Esse movimento pelo qual a mitologia deixa de ser simplesmente a "matéria" da arte e se torna o foco principal da atenção é importante para que se percebam os desdobramentos posteriores das idéias do autor, e como a *Filosofia da Arte* representa o momento de uma mudança metodológica radical.

Como pode surgir uma nova mitologia semelhante à dos antigos — criação não individual, mas coletiva —, isso a filosofia não pode responder e deve se conformar a deixar a resposta aos "destinos vindouros do mundo e ao curso posterior da história"[9]. Mesmo assim, instruída pela poesia ("mestra da humanidade", como diz o *Programa Sistemático*) e pela própria mitologia, a filosofia pode esperar que aquilo que ocorreu no princípio voltará a ocorrer no fim: a unificação de poesia e filosofia num poeta que é ao mesmo tempo um indivíduo coletivo, um gênero inteiro, tal como ocorreu em Homero no início da poesia grega.

Ao refletir sobre a arte, a filosofia tem, por isso, de se ocupar em primeiro lugar com a construção da matéria da arte, isto é, com a mitologia. É aqui

7. *Sistema do Idealismo Transcendental. SW*, III, 629.
8. *Sistema do Idealismo* Transcendental. SW, III, 629.
9. *Sistema do Idealismo Transcendental*. SW, III, 629.

que se torna patente a importância da *Filosofia da Arte* também para a trajetória posterior de Schelling. Como mostra Jean François Marquet, a arte não está fadada a simplesmente desaparecer do horizonte schellingiano, mas persiste nos desdobramentos posteriores da construção mitológica do curso sobre a filosofia da arte. Segundo as próprias palavras de Marquet:

> [...] da filosofia da arte à filosofia da mitologia, o grande jogo da metamorfose dos deuses não terá feito outra coisa que mudar de cena: ele terá passado das obras para o plano das representações religiosas, mas é sempre o mesmo herói, simultaneamente um e múltiplo, pessoal e impessoal que o olhar do filósofo tenta acompanhar nela[10].

O olhar do filósofo continuará investigando os passos dos deuses na história. Mas essa investigação — retomada também de maneira radical e original por Heine — só pode ser filosoficamente justificada quando se reconhece que também o mito não é um objeto qualquer, mas algo que tem um valor intrínseco, que tem em si o seu próprio sentido, independentemente de qualquer significação que se lhe queira atribuir "de fora" dele mesmo. Schelling, seguindo indicações de Goethe e Karl Phillip Moritz, insistirá em mostrar que os deuses não *significam* nada além deles mesmos, porque o significado deles reside, antes de qualquer coisa, no fato de que eles *são*:

> Os deuses são (na mitologia) seres efetivamente existentes, que não *são* algo e *significam* algo outro, mas significam somente aquilo que *são*[11].

Essa passagem foi extraída da *Filosofia da Mitologia*, curso que Schelling ministrou décadas mais tarde em Berlim, mas a bem da verdade ela retoma a idéia da *Filosofia da Arte* segundo a qual o mito é um objeto artístico "absoluto", pois é a *completa indiferença* do universal e do particular: na mitologia, "o universal *é* totalmente o particular, e o particular *é* ao mesmo tempo todo o universal, um não significa o outro". Para que se entenda o verdadeiro sentido da mitologia, cada figura mitológica "deve ser tomada como aquilo que é, pois, por isso mesmo, também é tomada como aquilo que significa. Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um

10. Marquet, J. F. "Schelling et le Destin de l'Art", em *Actualité de Schelling*. Edição de G. Planty-Bonjour. Paris, Vrin, 1979, p. 88.
11. *Filosofia da Mitologia*, II, 196. Citado e traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho em "O Simbólico em Schelling", em *Ensaios de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 155.

com ele. Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmos já não são *nada*". Mas o "supremo encanto" deles consiste precisamente "em que, porque meramente *são*, sem referência alguma — absolutos em si mesmos —, no entanto sempre deixam ao mesmo tempo transparecer a significação"[12].

A criação mitológica não significa *outra coisa*, não é uma "alegoria" (um *allos agoreuein*, um dizer o outro)[13], mas uma "tautegoria" (um dizer o mesmo). Rubens Rodrigues Torres Filho mostrou a revolução metodológica que essa compreensão do mito implica: de um modo geral, não basta apenas reconhecer o caráter simbólico dos deuses — eles são aquilo que significam, e significam aquilo que são —, nem que essa explicação continuará sendo operante na filosofia posterior de Schelling (a chamada *Spätphilosophie*), pois com isso se perderia o mais importante. A explicação do caráter simbólico das figuras mitológicas[14] constitui, antes de mais nada, uma mudança radical do próprio método especulativo, mudança que teria sua origem na *Filosofia da Arte*, pois é aí que se percebe que são as leis intrínsecas, é a absolutez do próprio objeto que faz dele um *objeto do saber*. A *Filosofia da Arte* estabelece um parâmetro inteiramente novo para o exercício da reflexão filosófica, pois a rigor não é o sujeito, a consciência filosofante que constrói o seu objeto, *mas é o próprio objeto que deve se construir a si mesmo no sujeito*. Nas palavras de Torres Filho:

> Eis *aí* a linha de continuidade que conduz, muitos anos depois [da *Filosofia da Arte*], ao projeto de uma *Filosofia da Mitologia* que, dispondo-se a "desenvolver-se em e com o objeto mesmo", não perguntará mais como deve ser tomado o objeto para acomodar-se à filosofia que temos, mas, pelo contrário, "até onde devem ampliar-se *nossos* pensamentos" para estar *à altura* do fenômeno mitológico. Somente com esse método, que *faz justiça* à integridade do objeto, que não o mutila para subordiná-lo à significação, que não faz a mitologia falar *de outra coisa*, o filósofo alcançará o ponto de vista a partir do qual a mitologia se tornará, enfim, verdadeiramente inteligível. Terá *dado a palavra* à mitologia e, como recompensa, poderá ouvi-la *falar de si mesma*[15].

* * *

12. *Filosofia da Arte*. SW, V, 411.
13. *Filosofia da Mitologia*, XI, 26.
14. Sobre isso, veja-se também o livro de Xavier Tilliette, *La mythologie comprise. L'interprétation schellingienne du paganisme*. Nápoles, Bibliopolis, 1984.
15. "O Simbólico em Schelling", pp. 152-153.

Em 1976, Erich Behler, estudioso do romantismo e editor da edição crítica das *Obras* de Friedrich Schlegel, publicou no *Philosophisches Jahrbuch* (número 83, pp. 153-183) uma transcrição da *Filosofia da Arte* de Jena feita pelo escritor inglês Henry Crabb Robinson (1775-1867). Apesar das lacunas (falta, por exemplo, toda a parte relativa à literatura) e de o manuscrito não ter sido publicado com o rigor filológico desejável, a transcrição de Robinson foi traduzida em apêndice, pois permite que se faça uma comparação entre as versões dos dois cursos, o que é sempre importante num autor que reformula incessantemente o próprio pensamento. O manuscrito é, além disso, um documento importante para entender como a filosofia schellingiana entrou no ideário não apenas do romantismo inglês, mas também do romantismo francês: ele serviu de ponto de partida para as lições de filosofia alemã que Robinson deu a Madame de Staël. Behler faz referência à existência de uma cópia do manuscrito de Robinson com anotações marginais da autora do *De l'Allemagne*[16].

Por fim, também há uma razão mais prosaica para inserir a versão de Jena neste volume. No final de 1996, dada a impossibilidade de cumprir a promessa de entregar um texto para um "caderno de estética", o tradutor perguntou ao idealizador da publicação se, no lugar do artigo, não poderia apresentar uma tradução para o português da transcrição de Robinson. Ponderando que o lugar não era apropriado, o organizador do caderno mostrou-se, no entanto, interessado pela idéia — ele que na época acalentava o projeto de uma tradução brasileira da *Estética* de Hegel, agora prestes a se tornar realidade. Que a tradução das duas versões da *Filosofia da Arte* tenham enfim vindo a lume, isso se deve ao vivo interesse e ao incentivo demonstrado, ao longo de todo o trabalho, pelo Prof. Dr. Victor Knoll.

MÁRCIO SUZUKI

16. A discussão pormenorizada dessas questões é feita por Behler na introdução à sua edição do manuscrito (pp. 133-153).

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

A tradução da *Filosofia da Arte* segue o texto editado por K.F.A. Schelling, reproduzido na edição organizada por Manfred Schröter (*Werke*. Munique, Beck, 4ª. ed., 1992). O mesmo texto também se encontra nas *Ausgewählte Werke* (Darmstadt, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1980) e nos *Ausgewählte Schriften*, editados por Manfred Frank (Frankfurt, Suhrkamp, 1985). Uma outra edição acessível, contendo porém apenas a "Introdução" e a "Parte Geral", é a da coletânea *Texte zur Philosophie der Kunst*, que traz também notas (poucas, mas precisas) e uma introdução geral aos problemas referentes à arte em Schelling, de autoria do organizador Werner Beierwaltes.

Foram também consultadas as seguintes traduções:

—. *Schelling. Presentazione e Antologia*, de Luigi Pareyson. Turim, Marietti, 1975. (Traz somente a tradução de extratos de parágrafos da Primeira Seção).

—. *The Philosophy of Art*. Introdução, tradução e notas de Douglas W. Stott. 2. ed. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

—. *Filosofia dell'Arte*. Tradução e apresentação de Alessandro Klein. Nápoles, Prismi, nova edição corrigida, 1997.

—. *Philosophie de l'art*. Tradução de Caroline Sulzer e Alain Pernet. Apresentação e notas de Caroline Sulzer. Grenoble, Jérôme Millon, 1999.

—. *Filosofia del Arte*. Estudo preliminar e tradução de Virginia Lopez-Dominguez. Madri, Tecnos, 1999.

A fim de facilitar a localização e o cotejo, indica-se entre os sinais < > a página da edição de K. F. A. Schelling. A *Filosofia da Arte* se encontra no quinto volume dessa edição. Nas notas, as remissões serão sempre a essa paginação, o volume das *Obras* sendo indicado em algarismo romano, e a página em arábico.

A *Filosofia da Arte* ainda não recebeu, até agora, uma edição crítica. Por isso, o tradutor recorreu, em diversas ocasiões, às notas de Caroline Sulzer para a tradução francesa e de Douglas W. Stott para a inglesa. Ainda assim, não foi possível esgotar todas as fontes e referências de Schelling.

FILOSOFIA DA ARTE

Curso Ministrado em Würzburg, em 1804-1805

<357>

INTRODUÇÃO[1]

Durante as presentes preleções peço-lhes para ter sempre em vista o propósito puramente científico delas. Tal como a ciência em geral, a ciência da arte é interessante *em si*, mesmo sem fim externo. São tantos os objetos, em parte sem importância, que atraem sobre si o desejo universal de saber, e mesmo o espírito científico, que seria estranho se isso não pudesse ser conseguido justamente pela arte, esse objeto *único*, que contém quase sozinho os objetos supremos de nossa admiração.

Ainda está muito longe da arte aquele para quem ela não apareceu como um todo fechado, orgânico, e tão necessário em todas as suas partes quanto o é a natureza. Se nos sentimos incessantemente impelidos a olhar a essência íntima da natureza, e a perscrutar essa fonte fecunda que faz jorrar de si tantos grandes fenômenos em eterna uniformidade e legalidade, quanto mais tem de nos interessar penetrar no organismo da arte, na qual se produz, por liberdade absoluta, a suprema unidade e legalidade, que nos deixa conhecer, muito mais imediatamente que a natureza, os milagres de nosso próprio <358> espírito. Se nos interessa seguir, tanto quanto possível, a estrutura, a disposição interna, as

1. K. F. A. Schelling, filho do autor e editor de suas obras, deixou fora de sua edição uma parte inicial dessa Introdução, porque, segundo ele, corresponde exatamente à preleção sobre a arte do curso sobre o *Método do Estudo Acadêmico*, publicado pela primeira vez em 1803 pelo próprio Schelling. Por sua importância, essa preleção foi traduzida no final deste volume (Apêndice II). (N.T.).

ligações e reentrâncias de uma planta ou de um ser orgânico em geral, tanto mais teria de nos estimular conhecer as mesmas reentrâncias e ligações naqueles produtos ainda muito mais altamente organizados e entrelaçados em si mesmos que são chamados de obras de arte.

Com a maioria das pessoas ocorre em relação à arte o mesmo que com o mestre Jourdain de Molière[2] em relação à prosa: ele se admirava de ter falado em prosa durante toda a sua vida sem que soubesse disso. São bem poucos os que consideram que a linguagem na qual se exprimem já é a mais perfeita obra de arte. Quantos não estiveram diante de um palco sem se perguntar, uma vez sequer, quantas condições são requeridas mesmo para uma apresentação teatral apenas moderadamente bem feita! Quantos não sentiram a nobre impressão de uma bela arquitetura, sem serem tentados a indagar acerca dos fundamentos da harmonia que tão de perto lhes falava! Quantos não se deixaram levar pelo efeito de um único poema ou de uma obra dramática elevada, e ficaram tocados, encantados, comovidos, sem jamais investigar por que meios o artista consegue dominar-lhes o estado de espírito, purificar-lhes a alma, excitá-los no mais íntimo — sem pensar em transformar essa fruição totalmente passiva e, por isso, sem valor, na fruição muito mais elevada da inspeção ativa e da reconstrução da obra de arte pelo entendimento!

É tido como grosseiro e inculto aquele que *em parte alguma* se deixa influenciar pela arte e não quer experimentar seus efeitos. Mas é igualmente grosseiro, senão no mesmo grau ao menos segundo o espírito, tomar por efeitos da arte como tal as emoções meramente sensíveis, os afetos e a satisfação sensível que as obras de arte suscitam.

Para aquele que não chega na arte até a inspeção livre, ao mesmo tempo passiva <359> e ativa, arrebatada e refletida, todos os efeitos dela são meros efeitos naturais; nesse caso, ele mesmo se comporta como ser natural, e jamais experimentou e conheceu verdadeiramente a arte como arte. O que o comove são talvez as belezas isoladas, mas na verdadeira obra de arte não há beleza isolada, somente o todo é belo. Quem, portanto, não se eleva à Idéia do *todo*, é totalmente incapaz de julgar uma obra. E, apesar de tal indiferença, vemos no entanto que, em sua maioria, os homens que se chamam a si mesmos de cultos a nada são tão inclinados quanto a ter um juízo em questões de arte e a se dar ares de entendidos, e dificilmente um juízo depreciativo suscetibilizará mais profundamente do que aquele que afirma que alguém não tem gosto. Por mais

2. *Bourgeois gentilhomme*, Ato II, Cena 4. (N.A.).

decisivo que seja o efeito de uma obra de arte sobre eles, e não obstante a originalidade da visão que talvez possam ter a respeito dela, aqueles que sentem as próprias fraquezas no julgamento preferem reter o juízo a se expor. Outros, menos modestos, tornam-se ridículos por seu juízo ou com ele molestam os que entendem de arte. Faz parte, portanto, até mesmo da formação social universal — já que em geral não há estudo mais social que o da arte — ter ciência da arte, ter cultivado em si a capacidade de apreender a *Idéia* ou o todo, assim como as referências recíprocas das partes umas às outras e ao todo e, inversamente, do todo às partes. Mas isso, justamente, não é possível senão mediante *ciência* e, em particular, mediante filosofia. Quanto mais rigorosamente a Idéia da arte e da obra de arte é construída, tanto mais impede não apenas a lassidão no julgamento, como também aquela experimentação apressada que se faz habitualmente, na arte ou na poesia, sem que delas se tenha qualquer Idéia.

Quão necessária é precisamente uma visão científica rigorosa da arte para o aprimoramento da intuição intelectual das obras de arte, assim como, principalmente, para a formação do juízo sobre elas, a esse respeito ainda quero notar apenas o seguinte.

Com bastante freqüência, especialmente agora, pode-se fazer a experiência <360> de quanto os próprios artistas não apenas divergem entre si, mas também se opõem em seus juízos. Esse fenômeno é muito fácil de explicar. Nas épocas de florescimento da arte é a necessidade do espírito universal dominante, é a prosperidade e, por assim dizer, a primavera daquele período que produz, em maior ou menor medida, a concordância universal entre os grandes mestres, de modo que, como também mostra a história da arte, as grandes obras surgem e amadurecem muito próximas umas das outras, quase simultaneamente, como que por um mesmo alento e sob um mesmo sol: Albrecht Dürer surge ao mesmo tempo que Rafael; Cervantes e Calderón, ao mesmo tempo que Shakespeare. Quando tal época de prosperidade e de pura produção passa, entra a reflexão e, com ela, a discórdia universal; o que lá era espírito vivo, aqui se torna tradição.

O caminho dos artistas antigos foi do centro para a periferia. Os que vêm depois tomam a forma em seu resíduo exterior e procuram imitá-la imediatamente; conservam a sombra sem o corpo. Cada qual forma então seus próprios pontos de vista particulares sobre a arte e, de acordo com eles, julga por si mesmo aquilo que existe. Alguns, que observam o vazio da forma sem o conteúdo, pregam a volta à materialidade mediante imitação da natureza; outros, que não se arrojam além daquele resíduo vazio, oco e exterior da forma, pregam o ideal, a imitação daquilo que já foi formado; mas ninguém retorna às verdadeiras fontes primordiais da arte, de onde forma e matéria brotam juntas. Este é, em maior ou menor medida, o esta-

do presente da arte e do juízo sobre a arte. A arte é em si mesma tão diversificada, quanto diversificados e nuançados são os diferentes pontos de vista do julgamento. Nenhum dos contendores entende o outro. Eles julgam, um segundo o padrão da verdade, o outro, segundo o da beleza, sem que nenhum deles saiba o que é verdade ou beleza. Salvo poucas exceções, com os artistas propriamente práticos[3] de tal época nada se experimenta acerca da essência da arte, <361> porque em regra lhes falta a Idéia da arte e da beleza. E precisamente esse desacordo, reinante mesmo entre aqueles que exercem a arte, é um fundamento urgente de determinação para que se busque na ciência a verdadeira Idéia e os princípios da arte.

Uma instrução séria sobre a arte, extraída de Idéias, é ainda mais necessária nessa época em que se faz na literatura uma guerra camponesa contra tudo o que há de elevado, grande e fundado em Idéias, contra a beleza na própria poesia e arte; guerra na qual aquilo que é frívolo, atraente aos sentidos ou valioso de uma maneira torpe são os ídolos aos quais se tributa a maior veneração.

Somente a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção. Somente mediante a filosofia podemos ter esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte, não como se a filosofia pudesse conceder o sentido que só um Deus pode conceder, não como se ela pudesse emprestar juízo àquele a quem a natureza o recusou, mas porque exprime, de uma maneira imutável, em Idéias, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado.

Não considero desnecessário indicar ainda as razões que *em particular* me determinaram, tanto a elaborar essa ciência, quanto a ministrar estas preleções sobre ela.

Peço-lhes sobretudo para não confundir essa ciência da arte com nada daquilo que até agora se apresentou sob esse nome, ou sob um outro nome qualquer, tal como estética ou teoria das belas-artes e belas ciências[4]. Ainda

3. O adjetivo *praktisch* em alemão se refere, naturalmente, à prática, mas serve também para qualificar alguém habilidoso e experiente ("com prática"), sentido também presente no português. Como se pode ler no dicionário *Michaelis* da língua portuguesa, "prático" pode ser sinônimo de "exercitado, experiente, versado". (N.T.).

4. Cf. V, 351 (trecho traduzido no Apêndice II). O termo "estética", como se sabe, provém de Baumgarten, autor que Schelling comentará a seguir. *Teoria Geral das Belas-Artes e Belas Ciências* é o título de um livro de estética muito divulgado na Alemanha no século XVIII, de autoria de Johann Georg Sulzer e publicado em 1771-1774. No curso sobre Arte e Literatura, August Wilhelm Schlegel comenta que a expressão "belas ciências", de amplo uso entre os que escreviam sobre arte, é inadequada e contraditória, sendo provavelmente uma tradução "desajeitada" de *belles lettres*. "*Kunstlehre*". Em *Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart, Kohlhammer, 1963, vol. II, p. 9.) (N.T.).

não existe, em lugar algum, uma doutrina da arte científica e filosófica; existem, no máximo, fragmentos de uma tal doutrina, e mesmo estes ainda são pouco entendidos, e não podem ser entendidos a não ser na coesão de um todo.

Antes de Kant, toda doutrina da arte na Alemanha era uma mera descendente da *Estética* de Baumgarten — pois foi ele quem usou essa expressão pela primeira vez. Para julgá-la, basta <362> mencionar que ela mesma era, por sua vez, fruto da filosofia wolffiana. No período imediatamente anterior a Kant, quando popularidade superficial e empirismo eram dominantes na filosofia, foram elaboradas as conhecidas teorias das belas-artes e belas ciências, cujos princípios eram proposições psicológicas tiradas dos ingleses e dos franceses. Procurava-se explicar o belo pela psicologia empírica, e em geral os milagres da arte eram tratados mais ou menos da mesma maneira esclarecedora e denegadora[5] com que na mesma época se tratavam as histórias de fantasmas e outras superstições. Fragmentos desse empirismo ainda são encontrados em escritos posteriores, concebidos em parte segundo uma visão mais aprimorada.

Outras estéticas são de certo modo receitas ou livros de culinária, onde a receita para a tragédia diz: muito terror, mas não em demasia; tanta piedade quanto possível, e lágrimas sem fim.

Com a *Crítica do Juízo* ocorreu o mesmo que com as outras obras de Kant. Dos kantianos era naturalmente de se esperar a mais extrema falta de gosto, da mesma maneira que lhes faltava espírito na filosofia. Muitas pessoas aprenderam a *Crítica do Juízo Estético* de cor e a apresentaram na cátedra e em escritos como sendo estética[6].

Depois de Kant, algumas mentes privilegiadas deram sugestões acertadas e contribuições isoladas para a Idéia de uma verdadeira ciência filosófica da arte; mas ninguém estabeleceu ainda um todo científico ou mesmo somente —

5. Em alemão: *aufklärend und wegerklärend*. A crítica schellingiana da Ilustração se revela aqui na escolha das palavras (em outro texto, o autor também brinca, no mesmo sentido, com os termos *Aufklärerei* e *Ausklärerei*). Encontrada nos dicionários atuais como sinônimo de *wegdiskutieren*, o verbo *wegerklären* significa usar argumentos para tentar negar um fato indiscutível (no caso, os "milagres" da arte). Schelling usa de novo a palavra mais adiante (V, 425) e no texto traduzido no Apêndice II (V, 351). Na mesma época, e com um sentido semelhante, Goethe lança mão de "*wegrasönieren*": a religiosa "bela alma" dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* escreve em suas *Confissões* que, conversando consigo mesma sobre a morte do pai, percebia "efeitos visíveis de uma força superior que ninguém poderá tentar negar" (isto é, negar por raciocínio: *wegräsonieren*). August Wilhelm Schlegel, também num contexto semelhante, usa mais simplesmente *wegleugnen* ("Kunstlehre", *op. cit.*, pp. 302-303) (N.T.).

6. Schelling pode se valer aqui da própria passagem da *Crítica do Juízo* onde Kant afirma que ela não é uma nova Estética "empreendida para a formação e cultura do gosto" (Prefácio, B 9). Uma preocupação semelhante norteará as reflexões de Schelling, que terá de distinguir sua *filosofia* da arte das *teorias* de arte. (N.T.).

de maneira universalmente válida e em forma rigorosa — os próprios princípios *absolutos*; também em muitos ainda não ocorreu a separação rigorosa entre empirismo e filosofia, que seria requerida para a verdadeira cientificidade.

O sistema da filosofia da arte que penso apresentar se diferenciará, pois, essencialmente, e tanto pela forma quanto pelo conteúdo, dos até agora existentes, já que também irei mais longe nos princípios do que até hoje se foi. Esse método, por meio do qual, se não me engano, se me tornou até certo ponto possível, na filosofia da natureza, <363> desemaranhar a trama tão entrelaçada da natureza e afastar o caos de seus fenômenos, esse mesmo método nos conduzirá também pelas complicações ainda mais labirínticas do universo artístico e permitirá lançar uma nova luz sobre os seus objetos.

Posso estar menos certo de contentar a mim mesmo no que diz respeito à parte *histórica* da arte, que, por razões que indicarei na seqüência, é um elemento essencial de toda construção. Reconheço muito bem o quanto é difícil adquirir mesmo os conhecimentos mais gerais sobre cada parte deste que é o mais infinito de todos os domínios, sem falar no quanto é difícil chegar ao conhecimento mais preciso e exato sobre todas as suas partes. A única coisa que posso alegar a meu favor é que durante longo período empreendi com seriedade o estudo de obras antigas e modernas da poesia e fiz dele minha dedicada ocupação; vi obras de arte plástica; de meu convívio com artistas em atividade, em parte conheci, é verdade, a própria discordância que há entre eles e a incompreensão que têm do assunto, mas em parte, do convívio com aqueles que, além do feliz exercício da arte, também ainda pensaram filosoficamente sobre ela, adquiri uma parcela daquelas visões históricas da arte que creio necessárias para meu fim.

Para aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição[7] dele na potência mais alta; àqueles que ainda não o conhecem, talvez o seu método se torne apenas tanto mais patente e claro nesta aplicação.

A construção não incluirá apenas o universal, mas também aqueles indivíduos que são considerados como um gênero inteiro; construirei a eles e ao mundo de sua poesia. Por ora, menciono apenas Homero, Dante e Shakespeare. Na doutrina das artes plásticas, serão caracterizadas em universal as individua-

7. Fundamental na dinâmica do sistema da identidade, a "repetição" deve ser entendida também no sentido de "retomada" (*Wiederholung*, *holen...wieder*) da mesma identidade nas diferentes unidades particulares da filosofia. Como observará o leitor, é também por aí que se explora inúmeras vezes a *repetição* dos advérbios *wieder* (também como prefixo) e *wiederum*, que reiteram a idéia de algo que se repete, acontece de novo, novamente, outra vez, mas, a cada vez, de uma outra forma. (N.T.).

lidades dos maiores mestres; na doutrina da <364> poesia e dos gêneros poéticos descerei até a caracterização de algumas obras individuais dos poetas mais excelentes, por exemplo, Shakespeare, Cervantes e Goethe, para desse modo compensar a intuição imediata que nos falta naqueles[8].

Na filosofia universal nos alegramos em ver, em si e por si mesma, a face rigorosa da verdade; nesta esfera particular da filosofia delimitada pela filosofia da arte, alcançamos a intuição da beleza eterna e dos protótipos de todo belo.

A filosofia é a fundação de tudo, e a tudo abrange; estende sua construção a todas as potências e objetos do saber; somente por meio dela se alcança aquilo que é o mais alto. Mediante a doutrina da arte se forma, no interior da própria filosofia, um círculo mais estreito no qual intuímos mais imediatamente o eterno como que em figura visível, e assim ela, corretamente entendida, está no mais perfeito uníssono com a própria filosofia.

No que foi apresentado até aqui já se encontrava em parte a indicação do que é a filosofia da arte; mas é necessário me explicar mais expressamente sobre ela. Da maneira mais universal, colocarei a questão assim: *como é possível filosofia da arte?* (Pois, no que diz respeito à ciência, demonstração da possibilidade é também realidade).

Qualquer um reconhece que opostos se vinculam no conceito de uma filosofia da arte. A arte é o real, objetivo; a filosofia, o ideal, subjetivo. De antemão já se poderia, portanto, determinar a tarefa da filosofia da arte assim: *expor no ideal o real que existe na arte.* Só que a questão é precisamente o que significa expor *um real no ideal*, e antes de sabermos isso, não teremos ainda clareza sobre o conceito da filosofia da arte. Temos, pois, de iniciar toda a investigação num ponto ainda mais fundo. — Uma vez que exposição no ideal em geral é = construir, e uma vez também que a filosofia da arte deve ser = construção da arte, esta investigação terá <365> ao mesmo tempo necessariamente de penetrar mais fundo na essência da construção.

O acréscimo "arte" em "filosofia da arte" apenas restringe, mas não suprime, o conceito universal da filosofia. Nossa ciência deve ser filosofia. Isso é o essencial; que deva ser filosofia precisamente em referência à arte, isso é o acidental de nosso conceito. Mas então nem o acidental de um conceito pode de modo algum modificar o essencial dele, nem a filosofia, em particular como filosofia da arte, pode ser algo outro que o que é, considerada em si e absoluta-

8. Isto é, nos mestres da artes plásticas, que serão caracterizados apenas "em universal" (*im Allgemeinen*). Sobre essa diferença de tratamento entre os artistas plásticos e os poetas na construção da arte, cf. V, 344 (Apêndice II). (N.T.).

mente. Filosofia é absolutamente e essencialmente uma coisa só; não pode ser dividida; aquilo, portanto, que é filosofia, o é inteira e indivisivelmente. Desejo que em particular mantenham firmemente presente esse conceito da indivisibilidade da filosofia, a fim de apreender toda a Idéia de nossa ciência. É bastante conhecido o irremediável abuso que se cometeu com o conceito de filosofia. Já tivemos uma filosofia e mesmo uma doutrina-da-ciência da agricultura, e é de esperar que também se elabore ainda uma filosofia do transporte, e que no fim haja tantas filosofias *quantos são em geral os* objetos, e que, de tanta filosofia, se perca totalmente a própria filosofia[9]. Mas, além dessas muitas filosofias, ainda se têm ciências filosóficas isoladas ou teorias filosóficas. Mas também com estas não se chega a nada. Só há uma única filosofia e uma única ciência da filosofia; aquilo que se chama diferentes ciências filosóficas, ou é algo totalmente equivocado, ou são apenas exposições do todo único e indivisível da filosofia em diferentes *potências* ou sob diferentes determinações ideais.

Explico aqui essa expressão[10], já que ocorre pela primeira vez em um contexto no qual é importante <366> que seja entendida. Ela se refere à doutrina universal da filosofia acerca da identidade essencial e interna de todas as coisas e de tudo aquilo que distinguimos em geral. Há verdadeiramente e em si apenas uma única essência, um único absolutamente real, e, como absoluta, essa essência é indivisível, de maneira que não pode passar para essências diferentes mediante divisão ou separação; uma vez que a essência é indivisível, a diferença das coisas só é em geral possível se a essência é posta, como o todo e como o indivisível, sob determinações diferentes. Chamo de potências a tais determinações. Não modificam absolutamente nada na essência, que permanece sempre e necessariamente a mesma; por isso se chamam determinações *ideais*[11]. Por exemplo, aquilo que conhecemos na história ou na arte é essencialmente o mesmo que também existe na natureza: é que a absolutez inteira é conatural a cada um deles, mas essa absolutez se encontra em potências diferentes na natu-

9. Mesma idéia na Segunda Preleção sobre o *Método do Estudo Acadêmico* (V, 230-231). (N.T.).
10. Potências: *Potenzen*. (N.T.).
11. Luigi Pareyson lembra que as potências são quase uma constante em todo o pensamento de Schelling, e insiste precisamente no caráter ideal delas: "Para bem compreender a doutrina das potências é preciso tomar cuidado para não apresentá-las como princípios de uma metafísica ôntica e objetiva. A teoria das potências deve ser considerada como a exposição de uma estrutura constante, que dá consistência a todas as coisas e constitui a ossatura inteligível de toda a realidade: não se deve tomá-la separadamente de seus conteúdos, do contrário ela se esfuma num esquema abstrato de origem psicológica, mas considerá-la, ao mesmo tempo, como o 'puro organismo' da filosofia schellingiana e como uma chave de abóbada para a interpretação da realidade". (Pareyson, L. *Schelling. Presentazione e Antologia*. Milão, Marietti, 1975, p. 83). (N.T.).

reza, na história e na arte. Se se pudesse colocá-las de lado, a fim de ver a *essência pura* como que despida, em tudo haveria verdadeiramente um.

Ora, a *filosofia* só se apresenta em sua plena manifestação na totalidade de todas as potências. Pois deve ser uma imagem fiel do universo — mas esta = ao *Absoluto, exposto na totalidade de todas as determinações ideais*. — Deus e universo são um ou apenas visões diferentes de um único e mesmo. Deus é o universo, considerado pela perspectiva da identidade, ele é *tudo*, porque é o único real, e fora dele, portanto, nada é; o *universo* é Deus, apreendido das perspectivas da totalidade. Mas na Idéia absoluta, que é princípio da filosofia, identidade e totalidade também são novamente um. A manifestação perfeita e acabada da filosofia, digo, só se apresenta na totalidade de todas as potências. No Absoluto, como tal, e portanto também no princípio da filosofia, não há *nenhuma* potência, precisamente porque compreende *todas* as potências, e por sua vez todas estão nele contidas somente se nele não há potência alguma. Denomino esse princípio, precisamente porque não é igual a nenhuma potência particular e, no entanto, compreende todas elas, o *ponto de identidade absoluto* da filosofia.

<367> Ora, esse ponto de indiferença, precisamente porque é este e porque é pura e simplesmente um, inseparável, indivisível, está necessariamente de novo em cada unidade *particular* (que também pode ser chamada de potência), e isso também não é possível sem que todas as unidades, logo *todas as potências*, retornem novamente em cada uma dessas unidades *particulares*. Portanto, na filosofia não há nada a não ser o Absoluto, ou nada conhecemos a não ser o Absoluto — sempre apenas o pura e simplesmente um, e apenas esse pura e simplesmente um em formas particulares. Filosofia — peço-lhes que apreendam isso rigorosamente — não visa de forma alguma o particular como tal, mas imediatamente sempre apenas o Absoluto, e visa o particular somente se este acolhe e expõe em si todo o Absoluto.

Daí ser manifesto que não pode haver filosofias *particulares*, nem tampouco ciências filosóficas particulares e isoladas. Em todos os objetos a filosofia tem somente um único objeto, e por isso mesmo ela própria é uma única. No interior da filosofia universal, cada potência isolada é absoluta por si e, nessa absolutez ou sem prejuízo dessa absolutez, novamente um membro do todo. Cada uma é verdadeiro membro do todo somente se é reflexo perfeito do todo, somente se o acolhe totalmente em si. Este é precisamente o vínculo do particular e do universal que reencontramos em todo ser orgânico, assim como em toda obra poética, na qual, por exemplo, cada uma das diferentes figuras é um membro a serviço do todo e, no entanto, novamente absoluta em si no pleno acabamento da obra.

Ora, podemos com efeito destacar do todo a potência isolada e tratá-la por si, mas essa exposição é ela mesma *filosofia* somente se nela realmente expusermos o *Absoluto*. Então podemos denominar essa exposição, por exemplo, filosofia da natureza, filosofia da história, filosofia da arte.

Com isso se demonstrou: 1) que nenhum objeto se qualifica para objeto da filosofia a não ser que ele mesmo esteja fundado no Absoluto mediante uma Idéia eterna e necessária, e seja capaz <368> de acolher em si toda a essência indivisa do Absoluto. Todos os diferentes objetos, como diferentes, são apenas *formas* sem essencialidade — essencialidade somente o um a possui e aquilo que, por meio desse um, é capaz de o acolher, como o universal, em si, em *sua* forma, como o particular. Há, portanto, uma filosofia da natureza, porque o Absoluto é formado no particular da natureza, porque há, por conseguinte, uma Idéia absoluta e eterna da natureza. Da mesma maneira, há uma filosofia da história e uma filosofia da arte.

Com isso se demonstrou: 2) a realidade de uma filosofia da arte, precisamente porque se demonstrou sua *possibilidade*; precisamente com isso também foram ao mesmo tempo mostrados os seus limites e, especialmente, a sua diferença em relação à mera *teoria* da arte. É que essa ciência é filosofia real, *filosofia* da natureza, *filosofia* da arte, somente se a ciência da natureza ou da arte nela expõe o Absoluto. Em qualquer outro caso, onde a potência particular é tratada como *particular* e se estabeleceram leis *particulares* para ela, onde, portanto, não se trata de modo algum da filosofia como filosofia, que é pura e simplesmente universal, mas de conhecimento *particular* do objeto, isto é, de um fim finito — em qualquer caso como este, a ciência não pode se chamar filosofia, mas somente *teoria* de um objeto particular, tal como teoria da natureza, teoria da arte. Tal teoria poderia, sem dúvida, *tomar* de novo *emprestado* seus princípios da filosofia, como, por exemplo, da filosofia da natureza a teoria da natureza, mas precisamente porque apenas *toma emprestado*, ela não é filosofia.

Por conseguinte, na filosofia da arte construo, antes de mais nada, não a arte *como* arte, como este *particular*, mas *construo o universo na figura da arte*, e filosofia da arte é *ciência do todo na forma ou potência da arte*. Somente com esse passo nos elevamos, no que diz respeito a essa ciência, ao domínio de uma ciência absoluta da arte.

<369> Contudo, que a filosofia da arte seja exposição do universo na forma da arte, isso não nos dá ainda nenhuma Idéia completa dessa ciência, antes de termos determinado mais exatamente o *modo* de construção necessário a uma filosofia da arte.

Objeto da construção e, por isso, da filosofia, só é em geral aquilo que é capaz de acolher em si, como particular, o infinito. Para ser objeto da filosofia, a arte tem portanto de expor realmente o infinito ou tem ao menos de poder expô-lo em si, como o particular. No entanto, não é só isso que *ocorre* com respeito à arte; como exposição do infinito, ela também está na mesma altura que a filosofia: — assim como esta expõe o Absoluto no *protótipo*, aquela o expõe no *antítipo*[12].

Uma vez que a arte corresponde tão exatamente à filosofia, e é mesmo somente seu reflexo objetivo mais perfeito, ela também tem de percorrer todas as potências que a filosofia percorre no ideal, e só isso já basta para nos pôr fora de dúvida sobre o método necessário de nossa ciência.

A filosofia, mas igualmente a arte, não expõe as coisas reais, porém seus protótipos, e esses protótipos, de que, segundo as demonstrações da filosofia, aquelas (as coisas reais) são apenas cópias imperfeitas, são eles mesmos que se tornam objetivos na própria arte, como protótipos — portanto em sua perfeição —, e expõem o mundo intelectual no próprio mundo refletido. Para dar alguns exemplos, a *música* nada mais é que o ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo afigurado. As formas perfeitas produzidas pela *plástica* são os protótipos da própria natureza orgânica expostos objetivamente. A epopéia homérica é a identidade mesma, tal como, no Absoluto, está no fundamento da história. Toda pintura é uma abertura para o mundo intelectual.

Isso pressuposto, na filosofia da arte teremos de resolver, respectivamente a esta última, todos aqueles problemas que solucionamos <370> na filosofia universal em relação ao universo em geral.

1. Também na filosofia da arte não poderemos partir de outro princípio que do infinito; teremos de apresentar o infinito como o princípio incondicionado da arte. Assim como, para a filosofia, o Absoluto é o protótipo da verdade — assim também, para a arte, ele é o protótipo da *beleza*. Teremos, por isso, de mostrar que verdade e beleza são apenas dois modos diferentes de consideração do único Absoluto.
2. A segunda questão, que diz respeito tanto à filosofia em geral, quanto à filosofia da arte, será: como aquele em si mesmo absolutamente um e simples

12. Protótipo traduz *Urbild*. Antítipo verte *Gegenbild*. Além de tentar manter a correlação entre os termos, a escolha deste último para verter *Gegenbild* se pautou pelo fato de Schelling, nos *Aforismos sobre a Filosofia da Natureza*, usar *Antitypie* (VII, 210) (N.T.).

passa a uma pluralidade e diferenciação, como poderão surgir belas coisas particulares do belo universal e absoluto? A filosofia responde essa questão mediante a doutrina das Idéias ou protótipos. O Absoluto é pura e simplesmente um, mas esse um intuído absolutamente nas formas particulares, de modo que o Absoluto não seja suprimido por isso, é = Idéia. Da mesma maneira, a arte. Também a arte intui o belo originário somente nas Idéias como formas particulares, cada uma das quais, porém, é divina e absoluta por si, e em vez de intuir, como a filosofia, as Idéias como são *em si*, a arte as intui *realmente*. Portanto, as *Idéias*, se são intuídas realmente, são o estofo e como que a matéria universal e absoluta da arte, da qual primeiramente surgem todas as obras de arte particulares como produtos perfeitos e acabados. Essas Idéias *reais*, vivas e existentes, são os deuses; a simbólica[13] universal ou a *exposição* universal *das Idéias*, como Idéias reais, é dada, por conseguinte, na mitologia, e a solução da segunda questão reside na construção da mitologia. De fato, os deuses de cada mitologia nada mais são que as Idéias da filosofia, mas intuídas objetivamente ou realmente.

Com isso, no entanto, ainda não se respondeu como nasce uma obra de arte *real* e singular. Ora, assim como em toda parte o Absoluto — o não-real — está na identidade, assim também o real está na não- <371> identidade do universal e do particular, na disjunção, de modo que está, ou no particular, ou no universal. Assim surge também aqui uma oposição, a oposição entre arte plástica e arte da palavra. Arte plástica e arte da palavra = série real e série ideal da filosofia. Aquela é presidida pela unidade na qual o infinito é acolhido no finito — a construção dessa série corresponde à *filosofia da natureza* —; esta é presidida pela outra unidade, na qual o finito é formado no infinito, a construção dessa série correspondendo ao *idealismo* no sistema universal da filosofia. Chamarei a primeira unidade de unidade real; a segunda, de ideal; a que compreende ambas, de indiferença.

Ora, se fixamos cada uma dessas unidades por si, então, porque cada uma delas é absoluta por si, em cada uma delas têm novamente de retornar as mesmas unidades: na unidade real, portanto, têm de retornar novamente a unidade real, a ideal e aquela na qual ambas são um. Igualmente na série ideal.

A cada uma dessas formas, se estão compreendidas na unidade real ou na ideal, corresponde uma forma particular da arte; à forma real, se está na unidade

13. Em alemão, *Symbolik*: como em português, no sentido do conjunto de símbolos de um determinado povo ou religião. A palavra seria consagrada pouco depois no título do famoso livro de Friedrich Creuzer (1771-1858), *Symbolik und Mythologie der Alten Völker*, publicado em 1810. (N.T.).

real, corresponde a *música*; à forma ideal, a *pintura*; àquela que expõe novamente ambas as unidades formadas-em-um na unidade real, corresponde a *plástica*.

O mesmo é o caso no que diz respeito à unidade ideal, que compreende de novo em si as três formas, lírica, épica e dramática, da poesia. Lírica = formação-em-um do infinito no finito = particular. Épica = exposição (subsunção) do finito no infinito = universal. Drama = síntese do universal e do particular. Toda a arte, tanto na manifestação real quanto na ideal, deve ser construída segundo essas formas fundamentais.

Ao seguirmos a arte em todas as suas formas particulares, descendo até o concreto, chegaremos ainda à determinação da arte mediante condições temporais. Como a arte é, em si, eterna e necessária, ela não é contingência, mas necessidade absoluta também em sua manifestação temporal. Também nesse aspecto ainda é <372> objeto de um saber possível, e os elementos dessa construção estão dados por oposições que a arte mostra em sua manifestação temporal. Mas as oposições que, respectivamente à arte, são postas por sua dependência ao tempo, são, como o próprio tempo, oposições necessariamente inessenciais e meramente formais, totalmente diferentes, portanto, das oposições *reais* fundadas na essência ou na Idéia da própria arte. Essa oposição geral e formal que perpassa todos os ramos da arte é a oposição entre a arte *antiga* e a *moderna*.

Seria uma falta essencial da construção se deixássemos de considerar essa oposição em cada uma das formas singulares da arte. Mas como essa oposição é tida como meramente formal, a construção consistirá precisamente na sua negação ou supressão. Ao considerarmos essa oposição, exporemos ao mesmo tempo imediatamente o lado *histórico* da arte, e somente por esse intermédio poderemos esperar dar o último acabamento à nossa construção no todo.

Segundo minha visão completa da arte, ela mesma é uma emanação do Absoluto. A história da arte nos mostrará, da maneira mais manifesta, suas referências imediatas às determinações do universo e, por isso, àquela identidade absoluta, na qual são predeterminadas. Somente na história da arte se revela a unidade essencial e interna de todas as obras de arte, que todas as criações poéticas provêm de um único e mesmo gênio[14], o qual, nas oposições da arte antiga e moderna, apenas se mostra em duas figuras distintas.

14. Em alemão, *Genius*. Sobre esse *Genius* como "o divino que habita o ser humano", cf. o parágrafo 63. (N.T.).

I

<373>

PARTE GERAL DA FILOSOFIA DA ARTE

PRIMEIRA SEÇÃO

CONSTRUÇÃO DA ARTE EM GERAL E NO UNIVERSAL

Construir a arte significa determinar sua localização no universo. A determinação desse lugar é a única definição[1] que dela existe. Temos, por isso, de retornar aos primeiros princípios da filosofia. É claro, contudo, que aqui não seguiremos esses princípios em todas as direções possíveis, mas somente naquela que nos é previamente traçada pelo objeto determinado; é claro, além disso, que a maioria das proposições será estabelecida no início como meros lemas[2] da filosofia, que serão não tanto demonstrados, mas, ao contrário, apenas elucidados. Isso pressuposto, apresento as seguintes proposições.

1. Em alemão, *Erklärung*. Essa palavra, que normalmente se traduz por explicação (como se fará em algumas passagens) ou ainda declaração, tem em filosofia também o sentido mais técnico de *definição*: *Namen-Erklärung* e *Sach-Erklärung* são usados como definição nominal e definição real, por exemplo, por Kant, que, aliás, como se sabe, já problematiza o valor das definições na filosofia. Schelling, que obviamente também não aceita o uso tradicional que delas se faz, usará mais adiante, na própria *Filosofia da Arte* (p. 659), tanto o termo latino *Definition*, quanto *Erklärung*. Tanto ali quanto aqui, o que se pretende é mostrar que, no âmbito da construção da arte, a determinação do lugar é a única explicação possível, não porque deduz o objeto (como nas definições genéticas), mas porque define, isto é, delimita e demarca sua posição no universo. (N.T.).
2. *Lemas* são proposições que se pressupõem demonstradas e que podem, por isso, ser tomadas de empréstimo a outro saber ou ciência. Cf. Kant, *Lógica*, A 176. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1992, p. 131. (N.T.).

§ 1. *O Absoluto ou Deus é aquilo com respeito ao qual o ser ou a realidade se segue* IMEDIATAMENTE *da Idéia, ou seja, por força da mera lei da identidade, ou: Deus é a afirmação imediata de si mesmo.*

Escólio. Se o ser não se seguisse imediatamente da Idéia de Deus, isto é, se sua Idéia não fosse ela mesma a Idéia da realidade *absoluta*, *infinita*, ele seria determinado por algo que não é sua Idéia, isto é, seria condicionado por algo <374> diferente de seu conceito, portanto, seria dependente em geral, não absoluto. — Com respeito a nenhuma coisa dependente ou condicionada o ser se segue do conceito, por exemplo, o ser humano singular é determinado por algo que não é sua Idéia, donde se segue, por sua vez, que a nada de singular cabe realidade *verdadeira*, realidade em si. — Quanto à forma particular "Deus é a afirmação imediata de si mesmo", na qual também ainda exprimimos a Idéia de Deus, ela se elucida pelo seguinte. Ser-real = ser-afirmado. Ora, Deus *é* somente em virtude de sua Idéia, ou seja, ele próprio é a afirmação de si, e uma vez que não pode se afirmar de maneira finita (já que é absoluto), é afirmação infinita de si mesmo[3].

§ 2. *Deus, como afirmação infinita de si mesmo,* COMPREENDE *a si mesmo como infinitamente afirmante, como infinitamente afirmado, e como indiferença de ambos, mas ele mesmo não* É NENHUM *deles em particular.*

Mediante sua Idéia, Deus *compreende* a si mesmo como infinitamente afirmante (pois é a afirmação de si mesmo) *e* como infinitamente afirmado, pela mesma razão. Como, além disso, é um e o mesmo, o afirmado e o afirmante, compreende a si mesmo também como indiferença. Mas ele mesmo não

3. Concebida como proposição infinita, essa "afirmação infinita de si mesmo" (*unendliche Affirmation von sich selbst*) é a pura posição e corresponde à forma da proposição da identidade absoluta A = A (cf. *Aforismos sobre a Filosofia da Natureza*, VII, p. 204). Ela não se limita, portanto, a referir um predicado a um sujeito, mas é afirmação "imediata", expressão da identidade entre a afirmação, o afirmante e o afirmado. Além do âmbito lógico, representa, por isso, um daqueles momentos em que, como dirá pouco depois Schelling, "toda a filosofia se empenha somente para encontrar a expressão suprema" (VII, 350). Na *Filosofia da Arte*, ela retorna como *Selbstaffirmation* no § 63, página 460, onde é sinônima do "produzir de Deus", e na página 631, como sinônima de "produção absoluta". Talvez se possa ajudar a entendê-la recorrendo também a um conceito similar, o de *Selbstbejahung*, que aparece pouco depois na filosofia schellingiana (por exemplo, VII, 350). *Selbstbejahung* quer dizer, literalmente, *dizer-sim-a-si-mesmo*, mas a palavra composta também pode ser explicada do modo seguinte: "[...]qualquer que possa ser a relação delas [das coisas] para com Deus, elas são absolutamente separadas de Deus porque só podem ser num outro e segundo um outro (a saber, Ele), porque o conceito delas é um conceito derivado, que não seria de modo algum possível sem o conceito de Deus, enquanto este, ao contrário, é o único autônomo e originário, o único que diz sim a si mesmo [*der allein sich selbst bejahend ist*][...]" (VII, 340) (N.T.).

é nenhum deles em particular, pois ele mesmo é somente a *afirmação infinita*, e na verdade como infinito, de modo que somente compreende aqueles; mas o compreendente não é *idêntico* àquilo que ele compreende, por exemplo, latitude = espaço, longitude = espaço, profundidade = espaço, mas o espaço ele próprio não é, por isso mesmo, nenhuma delas em particular, mas somente a identidade absoluta, a afirmação infinita, a essência delas. — Também assim: Deus não somente não é em geral nada, mas o que ele é, o é somente em virtude da afirmação infinita — logo Deus é, como afirmante de si mesmo, como afirmado de si mesmo e como indiferença, de novo somente pela afirmação infinita de si mesmo.

Corolário. Deus, como afirmante de si mesmo, também pode ser descrito como a idealidade infinita compreendendo em si toda realidade; como afirmado de si mesmo, também pode ser descrito como a realidade infinita compreendendo em si toda idealidade.

<375> § 3. *Deus é imediatamente, por força de sua Idéia,* TODO *absoluto*. Pois da Idéia de Deus se segue imediatamente o infinito, e necessariamente de maneira infinita, visto que Deus, como afirmação infinita de si mesmo, também compreende a si mesmo de novo infinitamente como afirmante, infinitamente como afirmado, e infinitamente como indiferença de ambos. Ora, a realidade infinita, que se segue da Idéia de Deus, é: 1) já em si = todo (pois nada há fora dela), mas também 2) positivamente, pois tudo aquilo que é possível em virtude da Idéia de Deus, inclusive esse infinito, também é real, porque esta afirma a si mesma — todas as possibilidades são realidades em Deus. Mas aquilo em que todo possível é, o real é = todo. Logo, o todo absoluto se segue imediatamente da Idéia de Deus. — Mas se segue, além disso, em virtude da mera lei da identidade, ou seja, Deus mesmo, considerado na afirmação infinita de si mesmo, é = todo absoluto.

§ 4. *Como identidade absoluta, Deus também é imediatamente totalidade absoluta, e vice-versa.*

Escólio: Deus é uma totalidade que não é multiplicidade, mas absolutamente simples. Deus é uma unidade que, igualmente, não é determinável em oposição à multiplicidade, ou seja, ele não é único em sentido numérico, tam-

bém não é meramente o *único*, mas é a própria unidade absoluta, não tudo, mas a própria totalidade absoluta, e ambos imediatamente como um.

§ 5. *O Absoluto é pura e simplesmente* eterno.

Na intuição de cada *Idéia*, por exemplo, a Idéia do círculo, também a eternidade é intuída. Esta é a intuição positiva da eternidade. O conceito negativo da eternidade é: não ser somente independente do tempo, mas também sem nenhuma referência ao tempo. Se, portanto, o Absoluto não fosse pura e simplesmente eterno, ele teria uma relação com o tempo.

Nota: Se a eternidade do Absoluto fosse determinada por uma existência de *tempo infinito*, teríamos, por exemplo, de poder dizer que Deus existe agora por um tempo maior do que existiu na origem do mundo, o que pressupõe, portanto, um acréscimo da existência em Deus, o que é impossível, uma vez que sua existência é <376> sua essência, mas esta não pode ser nem ampliada nem diminuída. É algo aceite que nenhuma duração pode ser atribuída à *essência* das coisas. Podemos certamente dizer, por exemplo, do círculo singular ou concreto, que ele durou tanto ou tanto tempo; da essência ou Idéia do círculo ninguém dirá que ela dura ou que, por exemplo, existiu agora por um tempo maior do que no começo do mundo. Ora, o Absoluto é precisamente aquilo com respeito ao qual de maneira alguma ocorre a oposição entre a Idéia e o concreto, com respeito ao qual aquilo que nas coisas é o concreto ou o particular, é ele mesmo novamente a essência ou o universal (não negação), de maneira que para Deus não pode caber outro ser que o de sua Idéia.

A mesma coisa, ainda por um outro lado. — Dizemos que uma coisa *perdura*, porque sua existência é *desproporcional* à sua essência, o seu particular a seu universal. A duração nada é senão uma contínua posição de seu universal em *seu* concreto. Em virtude da limitação deste último, ele não *é* tudo aquilo que, e de fato de uma só vez, poderia ser segundo sua essência e seu universal. Ora, isso é novamente impensável no Absoluto: visto que nele o particular é absolutamente igual ao universal, ele é tudo o que *pode* ser também *realmente* e de uma só vez, sem intromissão do tempo; é, portanto, sem tempo algum, eterno em si.

A Idéia do pura e simplesmente eterno é uma Idéia extremamente importante, tanto para a filosofia em geral, quanto para a nossa construção particular. Pois, no tocante ao primeiro aspecto, segue-se imediatamente (o que também podem observar como *corolário*) que o *verdadeiro* universo é *eterno*, porque o Absoluto não pode ter para com ele relação temporal alguma. Para

nossa construção particular essa Idéia é importante, porque mostra que o tempo em parte alguma afeta o *em si* eterno, que, portanto, o *em si* eterno não tem proporção alguma com o tempo, mesmo em meio ao tempo.

Outras expressões da mesma proposição:

a) O Absoluto, por isso, tampouco pode ser pensado como *precedendo* algo outro no tempo (mera conseqüência do que se disse antes). <377> — Expresso *positivamente*: o Absoluto precede tudo apenas segundo a *Idéia*, e todo *outro*, tudo o que não é o Absoluto, é somente se nele o ser não for igual à Idéia, isto é, se ele mesmo é apenas privação, não verdadeiro ser. O círculo concreto, como tal, pertence apenas ao mundo fenomênico. No entanto, o círculo em si jamais o precede segundo o tempo, mas somente segundo a Idéia. Do mesmo modo, o Absoluto não precede nada outro a não ser segundo a Idéia.

b) No próprio Absoluto não pode ocorrer um antes ou depois, portanto determinação alguma pode preceder ou suceder a outra. Pois, se isso ocorresse, teríamos de pôr uma afecção ou paixão, um ser-determinado, no Absoluto. Mas ele é totalmente sem afecção, sem oposição em si mesmo.

§ 6. *O Absoluto não é em si nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não-livre ou necessário*. Não é consciente, pois toda consciência se baseia na unidade relativa de pensar e ser, mas no Absoluto há unidade absoluta. Não é inconsciente, pois não é consciente somente porque é consciência absoluta. Não é *livre*, pois liberdade baseia-se na oposição relativa e na unidade relativa de possibilidade e realidade, mas no Absoluto ambas são absolutamente um. Não é não-livre ou necessário, pois é sem afecção; nada é nele ou fora dele que o pudesse determinar ou para o qual pudesse se inclinar.

§ 7. *No todo está compreendido aquilo que está compreendido em Deus*. Por conseguinte, o todo, tal como Deus, compreende a si mesmo como infinitamente afirmante, como infinitamente afirmado e como unidade de ambos, sem ser ele mesmo uma dessas formas em particular (precisamente porque compreendente), e não de modo que as formas estejam cindidas, mas de modo que estejam dissolvidas na identidade absoluta.

§ 8. *O infinito ser-afirmado de Deus no todo, ou a formação-em-um de sua* IDEALIDADE *infinita na realidade como tal, é a natureza eterna*.

Isso é propriamente lema. Mas quero demonstrá-lo aqui. A <378> natureza, qualquer um concederá, relaciona-se com o universo, considerado absolutamente, como o real. Mas também aquela unidade que é posta pela formação-

em-um da idealidade infinita na realidade, o infinito *ser*-afirmado de Deus no todo, é = unidade real. Pois dominante é o que acolhe o outro. Logo, etc.

Nota. Diferença entre a natureza, *se aparece* (esta é mera *Natura naturata* — natureza em sua particularização e separação do todo —, como mero reflexo do todo absoluto), e a *natureza em si*, se está dissolvida no *todo absoluto* e é Deus em seu infinito ser-afirmado[4].

§ 9. *A natureza eterna compreende novamente em si todas as unidades, a do ser-afirmado, a do afirmante e a da indiferença de ambos*. Pois o universo em si = Deus. Ora, se em cada uma delas[5] não estivesse a unidade que compreende o universo em si, se, portanto, não estivesse também na natureza novamente toda a afirmação infinita, isto é, toda a essência de Deus, então Deus teria se dividido no todo, o que é impossível. Cada uma[6] das unidades compreendidas no todo é, portanto, novamente a reprodução do todo inteiro.

Como explicação: Essas conseqüências da afirmação infinita ao infinito também são comprováveis na natureza fenomênica; só que aqui não estão umas dentro das outras, como no todo absoluto, mas separadas e umas fora das outras. Por exemplo, a formação-em-um do ideal no real ou a forma do ser-afirmado no todo se exprime pela matéria; a idealidade, que dissolve toda realidade, o afirmante é = luz; a indiferença = organismo.

§ 10. *A natureza, aparecendo como tal, não é plena revelação de Deus*. Pois mesmo o organismo é apenas potência particular.

§ 11. *Plena revelação de Deus existe somente ali onde, no próprio mundo afigurado, as formas singulares se dissolvem na identidade absoluta, o que ocorre na* RAZÃO. *A razão é, portanto,* NO *próprio todo, o pleno antítipo de Deus*.

<379> *Escólio*. O infinito ser-afirmado de Deus se exprime na natureza, como o mundo real, natureza que então compreende por si novamente, no todo, todas as unidades. Sobre isso observo ainda o seguinte. — Designamos por meio de potências as unidades ou as conseqüências particulares da afirmação de Deus, se retornam no todo real ou ideal. A primeira potência da natureza é a matéria, se está posta na realidade com a preponderância do ser-afirmado ou sob a forma da formação-em-um da idealidade na realidade. A outra potência é a luz, como a idealidade dissolvendo em si toda a realidade. No entanto, a *essência* da natureza, como natureza, pode ser exposta unicamente pela *terceira potência*, que é aquilo que afirma, de igual maneira, o real ou a matéria e o ideal ou a luz, e, por isso mesmo, equipara ambos. A essência da matéria = ser; a da luz = atividade. Na terceira potência, atividade e ser têm, portanto, de estar *vinculados* e ser indiferentes. A matéria, considerada, não em si, mas segundo o fenômeno corpóreo, não é substância, mas meramente acidente (forma), em oposição ao qual está, na luz, a essência ou o universal. Na terceira potência ambos se integram, surge um indiferente, no qual essência e forma são um e o mesmo, a essência é inseparável da forma, a forma, inseparável da essência. Um algo assim é organismo, porque sua essência, como organismo, é inseparável da persistência da forma, porque nele, além disso, o ser também é imediatamente atividade, o afirmado é absolutamente igual ao afirmante. Nenhuma dessas formas em particular e, por isso mesmo, tampouco a natureza nas separações dessas formas é uma revelação plena do divino. Pois Deus não é igual à conseqüência particular de sua afirmação, mas à totalidade dessas conseqüências, se esta é pura posição, como totalidade ao mesmo tempo identidade absoluta. Portanto, somente se a natureza se transfigurasse de novo ela mesma na totalidade e unidade absoluta das formas — somente nessa medida ela seria um espelho da natureza divina. Mas este é o caso somente na razão. Pois a razão é o dissolvente de todas as formas particulares, tanto quanto o é o todo ou Deus. Mas por isso mesmo a razão não pertence exclusivamente nem ao mundo real, nem ao mundo ideal, <380> e (o que é igualmente uma conseqüência disso) tanto este quanto aquele pode se elevar, por si, no máximo até à *indiferença*, mas não chegar à identidade absoluta.

Procederemos agora, com respeito ao todo ideal, tal como com respeito ao todo real, e estabeleceremos antes de mais nada a proposição:

§ 12. *Deus, como a idealidade infinita compreendendo em si toda realidade, ou Deus, como infinitamente afirmante, é, como tal, a essência do todo* IDEAL. Isso já é de si mesmo claro pela oposição.

4. Cf. *SW*, III, p. 284: "A *natureza* como mero produto (*natura naturata*), nós a denominamos natureza como *objeto* (a empiria visa unicamente esta). A natureza como produtividade (*natura naturans*), nós a denominamos natureza como sujeito (toda teoria visa unicamente esta)". (N.T.).
5. No original aparece *in jedem*, "em cada um deles". (N.T.).
6. No orinigal aparece *jeder*, "cada um deles". (N.T.).

§ 13. *O todo ideal compreende as mesmas unidades em si que o todo real: a unidade real, a ideal e* — não a identidade absoluta de ambas (pois esta não pertence em particular nem a ela, nem à unidade real) — mas *a indiferença de ambas*. Também aqui designamos essas unidades por meio de potências, só que se deve observar que, assim como no mundo real as potências são potências do fator ideal, assim também aqui são potências do fator real, em virtude da relação oposta de ambas. A primeira potência designa aqui a preponderância do ideal; a realidade está posta aqui somente na primeira potência do ser-afirmado. Nesse ponto incide o *saber*, que, por isso, está posto com a maior preponderância do fator ideal ou do subjetivo. A segunda[7] potência se baseia numa preponderância do real; vale dizer, aqui o fator do real está elevado à segunda potência. Nesse ponto incide o *agir*, como o lado objetivo ou real, em relação ao qual o saber se comporta como o lado subjetivo.

Contudo, a *essência* do mundo ideal, assim como a *essência* do mundo real, é a indiferença. Saber e agir se indiferenciam, pois, necessariamente, num terceiro que, como o afirmante de ambos, é a terceira potência. *Nesse* ponto incide a *arte*, e de acordo com isso estabeleço precisamente a proposição:

§ 14. *A indiferença do ideal e do real,* COMO *indiferença, se expõe no mundo ideal por meio da arte*. Pois a arte não é em si nem um mero agir, nem um mero saber, mas é um agir totalmente penetrado pela ciência <381>, ou, inversamente, um saber que se tornou totalmente agir, ou seja, é indiferença de ambos.

Essa demonstração nos basta para o presente fim. É claro que voltaremos a esta proposição. Nossa intenção aqui é apenas delinear o tipo geral do universo, para posteriormente destacar, do todo, a potência singular e tratá-la conforme a relação com este. Prosseguimos, por isso, em nossa exposição.

§ 15. *A expressão plena,* não do *real*, nem do ideal, nem mesmo da indiferença de ambos (pois esta, como vemos agora, tem uma dupla expressão), mas *da identidade absoluta como tal ou do divino, se é o dissolvente de todas as potências, é a ciência racional absoluta ou a filosofia*.

A filosofia é, portanto, no mundo fenomênico ideal, o dissolvente de todas as particularizações, assim como Deus o é no mundo prototípico. (Ciência divina). Nem a razão, nem a filosofia pertencem ao mundo real ou ideal como tais, embora então — nessa identidade — razão e filosofia possam de novo se relacionar como real e ideal. Mas já que cada qual é, por si, identidade absoluta, essa relação não produz nenhuma diferença real entre ambas. Filosofia é somente a razão consciente de si mesma ou se tornando consciente de si mesma; a razão, ao contrário, é a matéria ou o tipo objetivo de toda filosofia.

7. No original aparece *die dritte*, "a terceira". (N.T.).

Se determinarmos provisoriamente a relação da filosofia com a arte, tal relação será a seguinte: a filosofia é a exposição imediata do divino, assim como a arte é imediatamente apenas exposição da indiferença como tal (isso, que ela é apenas indiferença, constitui o antítipo. Identidade absoluta = protótipo). Já que, no entanto, o grau de perfeição ou realidade de uma coisa aumenta na proporção em que se aproxima da Idéia absoluta, da plenitude da afirmação infinita, e portanto aumenta quanto mais compreende em si outras potências, então é por si mesmo claro que a arte também tem de novo a mais imediata relação com a filosofia, <382> e ainda é diferente dela somente pela determinação da particularidade ou de seu caráter de antítipo, pois de resto é a potência suprema do mundo ideal. Sigamos em frente.

§ 16. *Às três potências do mundo real e do mundo ideal correspondem as três Idéias* (igualmente a *Idéia*, como o divino, não pertence em particular nem ao mundo real, nem ao mundo ideal) — *a verdade, o bem e a beleza*: à primeira potência do mundo ideal e do mundo real corresponde a verdade, à segunda potência, o bem, à terceira, a beleza — no organismo e na arte.

Aqui não é o lugar de nos explicarmos sobre a relação que atribuímos a essas três Idéias umas respectivamente às outras, nem, além disso, sobre o modo como as duas primeiras se diferenciam no mundo real e no mundo ideal — isso só ocorre na filosofia universal. Mas temos de nos explicar somente sobre a relação que atribuímos à *beleza*.

A beleza, pode-se dizer, está posta em toda parte onde luz e matéria, ideal e real se tocam. A beleza não é nem meramente o universal ou ideal (este = verdade), nem o meramente real (este está no agir), portanto é somente a plena interpenetração ou formação-em-um de ambos. A beleza está posta ali onde o particular (real) é tão proporcional a seu conceito, que este mesmo entra, como o infinito, no finito e é intuído *in concreto*[8]. Com isso, o *real*, no qual ele (o conceito) aparece, *torna-se* verdadeiramente semelhante e igual ao protótipo, à Idéia, onde precisamente esse universal e esse particular estão em identidade absoluta. O racional se torna, como racional, ao mesmo tempo algo que aparece, algo sensível.

8. Em latim no original. (N.T.).

Notas: 1. Assim como Deus paira *acima* das Idéias de verdade, bem e beleza, como o que há de comum a elas, assim também a filosofia. A filosofia não trata nem somente da verdade, nem meramente da moralidade, nem meramente da beleza, mas do que é comum a todas elas e as deduz de uma única fonte primordial. Caso se queira perguntar de onde vem que a filosofia tem o caráter de ciência, e a verdade seja para ela o que há de mais elevado, embora paire tanto acima da verdade, quanto do bem e da beleza, <383> então se deve observar que a determinação da filosofia como ciência é apenas sua determinação formal. Ela é ciência, mas de tal maneira que *nela* verdade, bem e beleza, ou seja, ciência, virtude e arte se interpenetram elas mesmas; nessa medida, ela, portanto, também *não é ciência*, mas algo de comum à ciência, virtude e arte. Eis sua grande diferença em relação a todas as outras ciências. A matemática, por exemplo, não faz precisamente exigências éticas particulares. Filosofia requer caráter, e mesmo caráter de determinada elevação e energia morais. Da mesma maneira, a filosofia é impensável sem toda arte e conhecimento da beleza.

2. À verdade corresponde a necessidade; ao bem, a liberdade. Nossa explicação da beleza, que ela é a formação-em-um do real e do ideal, se está exposta no antítipo, também inclui, portanto, esta: beleza é indiferença da liberdade e da necessidade, intuída num real. Chamamos, por exemplo, de bela uma figura em cujo delineamento a natureza parece ter jogado com a maior liberdade e com a mais sublime clareza de consciência, mas sempre nas formas, nos limites da mais rigorosa necessidade e legalidade. Belo é um poema no qual a suprema liberdade novamente apreende a si mesma na necessidade. Arte é, por conseguinte, uma síntese ou interpenetração recíproca absoluta de liberdade e necessidade.

Passemos agora às relações restantes da obra de arte.

§ 17. *No mundo ideal, a filosofia está para a arte, assim como, no mundo real, a razão está para o organismo.* — Pois, assim como a razão se torna imediatamente objetiva apenas pelo organismo, e as eternas Idéias racionais se tornam objetivas na natureza como almas de corpos orgânicos, assim também a filosofia se torna imediatamente objetiva pela arte, e pela arte também as Idéias da filosofia se tornam objetivas como almas das coisas reais. Precisamente por isso, a arte também se porta no mundo ideal, tal como o organismo se porta no mundo real.

<384> A esse respeito, ainda a proposição seguinte:

§ 18. *A obra orgânica da natureza expõe, ainda não separada, a mesma indiferença que a obra de arte expõe, embora novamente como indiferença,* DEPOIS *da separação*[9].

O produto orgânico compreende em si as duas unidades, a da matéria ou formação-em-um da unidade na multiplicidade, e a oposta, da luz ou dissolução da realidade na idealidade; e compreende a ambas como um. Mas o universal, ou a idealidade infinita, que aqui é vinculada ao particular, é ele mesmo ainda o subordinado ao finito, ao particular (universal = luz). Já que aqui o próprio infinito ainda está submetido à determinação universal da finitude, não se manifesta *como* infinito, também necessidade e liberdade (o infinito se manifestando como infinito) permanecem ainda como que sob um invólucro comum, ainda não desenvolvidas, como num botão que, ao desabrochar, abrirá um novo mundo, o da liberdade. Ora, uma vez que somente no mundo ideal a oposição entre universal e particular, ideal e real, se expressa como oposição entre necessidade e liberdade, o produto orgânico expõe, como ainda não suprimida (porque ainda não desenvolvida), a mesma oposição que a obra de arte expõe como suprimida (em ambas a mesma identidade).

§ 19. *Necessidade e liberdade se relacionam como inconsciente e consciente. A arte se baseia, por isso, na identidade da atividade consciente e inconsciente.* A perfeição da obra de arte como tal aumenta na proporção em que contém expressa em si essa identidade, ou em que nela intenção e necessidade se interpenetraram.

Ainda algumas outras conseqüências gerais:

§ 20. *Beleza e verdade são, em si ou segundo a Idéia, um.* — Pois, segundo a *Idéia*, a verdade é, tanto quanto a beleza, identidade do subjetivo e do objetivo, só que aquela é intuída subjetiva ou prefiguradamente, assim como a beleza é intuída no antítipo ou objetivamente.

<385> *Nota*. A verdade que não é beleza tampouco é verdade absoluta, e inversamente. — (A oposição bastante comum entre verdade e beleza na arte se baseia em que por verdade se entende a verdade enganadora, que só atinge o finito. Da imitação de tal verdade surgem aquelas obras de arte nas quais só admiramos a artificialidade com que nela se alcança o natural, sem o vincular ao divino. Mas *essa* espécie de verdade ainda não é beleza na arte, e somente beleza absoluta na arte é também verdade legítima e autêntica).

9. Cf. V, 273 (passagem traduzida no Apêndice I). (N.T.).

Pelo mesmo fundamento, o bem que não é beleza tampouco é bem absoluto, e inversamente. Pois em sua absolutez também o bem se torna beleza — por exemplo, em toda mente cuja moralidade já não se baseie na luta da liberdade com a necessidade, mas exprima a harmonia e conciliação absoluta.

Corolário. Verdade e beleza, assim como bem e beleza, jamais se relacionam, por isso, como fim e meio; ao contrário, são um, e somente uma mente harmoniosa — mas harmonia = verdadeira moralidade — também é verdadeiramente receptiva para a poesia e a arte. Poesia e arte jamais podem ser propriamente ensinadas.

§ 21. *Em Deus, o universo é formado como obra de arte absoluta e em beleza eterna.*

Por universo não se entende o todo real ou ideal, mas a identidade absoluta de ambos. Ora, se a indiferença de real e ideal no todo real ou ideal é beleza, e beleza no antítipo, então a identidade absoluta do todo real e ideal é necessariamente a própria beleza prototípica, ou seja, absoluta, e nessa medida o universo, tal como é em Deus, também se porta como obra de arte absoluta, na qual a intenção infinita se interpenetra com a necessidade infinita.

Nota. Segue-se simultaneamente de si mesmo que todas as coisas, consideradas do ponto de vista da totalidade ou como são em si <386>, são formadas em absoluta beleza, os protótipos de todas as coisas, assim como são absolutamente verdadeiros, são também absolutamente belos; portanto, aquilo que é ao avesso, o feio, assim como o erro ou o falso, consiste numa mera privação e faz parte somente da consideração temporal das coisas.

§ 22. *Assim como, no antítipo, Deus, como protótipo, se torna beleza, assim também, intuídas no antítipo, as Idéias da razão se tornam beleza*: e a relação da razão para com a arte é, por isso, a mesma que a de Deus para com as Idéias. Por meio da arte, a criação divina é exposta objetivamente, pois se baseia na mesma formação-em-um da idealidade infinita no real, na qual também aquela se baseia. A palavra alemã *Einbildungskraft*, que é de um acerto notável, significa propriamente a força da *formação-em-um*[10], na qual de fato se baseia toda criação. Ela é

10. *Einbildungskraft* é traduzida correntemente por imaginação. Schelling, apresentando os termos de que é composta, explicita-a como a força (*Kraft*) da formação (*Bildung*) em um (*Eins*) A tradução de *Ineinsbildung* por

a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é a força da individuação, que é a força propriamente criadora.

§ 23. *A causa imediata de toda arte é Deus*. — Pois Deus é, mediante sua identidade absoluta, a fonte de toda formação-em-um do real e do ideal, na qual toda arte está baseada. Ou: Deus é a fonte das Idéias. Somente em Deus as Idéias existem originariamente. Mas a arte é exposição dos protótipos; portanto, Deus mesmo é a causa imediata, a possibilidade última de toda arte, ele mesmo é a fonte de toda beleza.

§ 24. *A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no Absoluto*. — Pois, segundo a proposição 21, o universo é formado em Deus como beleza eterna e como obra de arte absoluta; todas as coisas, como são em si ou em Deus, não são menos absolutamente belas que absolutamente verdadeiras. Por conseguinte, também as formas da arte, porque são as formas das coisas belas, são formas das coisas, tais como são em Deus ou como são em si, e uma vez que toda construção é exposição das coisas no Absoluto, <387> a construção da arte é, em particular, *exposição de suas formas* como formas das coisas, tais como são no Absoluto, e, por conseguinte, também exposição do próprio universo, como obra de arte absoluta, tal como é formado em beleza eterna em Deus.

Nota. Com essa proposição se perfaz e acaba a construção da Idéia universal da arte. Ou seja, a arte é apresentada como exposição *real* das formas das coisas, tais como são em si — das formas dos protótipos, portanto. — Com isso, também está ao mesmo tempo previamente traçada para nós a direção da construção subseqüente da arte, tanto segundo sua matéria, quanto segundo sua forma. Ou seja, se a arte é exposição das formas das coisas, tal como são em si, a *matéria* universal da arte está nos próprios protótipos, e nosso objeto mais próximo é, por isso, a construção da matéria universal da arte ou de seus protótipos eternos, construção esta que constitui a segunda seção da filosofia da arte.

"formação-em-um" segue a indicação de Rubens Rodrigues Torres Filho em "O Simbólico em Schelling" (*Ensaios de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliente, 1987, p. 158). Correntes na língua, as palavras *Einbildung* e *Einbildungskraft*, assim entendidas, apresentam dificuldades para o tradutor. Para dar conta da tarefa, Coleridge a verteu para o inglês utilizando-se do neologismo *esemplastic power*, onde o primeiro termo é formado dos vocábulos gregos *es*, *hèn* e *pláttein* (*Biographia Literaria*, XIII). A partir dele, Gabriel Marcel, Xavier Tiliette e os tradutores Caroline Sulzer e Alain Pernet introduzem *ésemplasie*. Alguns sugerem também *uni-formazione* ou *in-formazione* (Pareyson e Alessandro Klein), *uni-formation* (Caroline Sulzer), *information* (Marquet, Courtine), *unificación* (López-Domínguez) e *mutual informing in to unity* (Douglas D. Stott). (N.T.).

<*388*>

SEGUNDA SEÇÃO

CONSTRUÇÃO DA MATÉRIA DA ARTE

No § 24 se demonstrou que as formas da arte têm de ser as formas das coisas, como são no Absoluto ou *em si*. Por conseguinte, pressupõe-se que essas *formas particulares*, justamente por meio das quais o belo é exposto em coisas singulares reais e efetivas, *são* formas particulares que estão no próprio Absoluto. A questão é como isso é possível. (Este é inteiramente o mesmo problema que, na filosofia universal, é expresso pela passagem do infinito ao finito, da unidade à multiplicidade.)

§ 25. *As formas particulares são, como tais, sem essencialidade, meras formas, que não podem estar no Absoluto de nenhum outro modo, a não ser que, como particulares, acolham de novo em si toda a essência do Absoluto.* Isso é por si mesmo claro, já que a essência do Absoluto é indivisível. — Unicamente por isso elas existem no que diz respeito ao Absoluto, isto é, são absolutamente possíveis e, por isso mesmo, também absolutamente reais, já que no Absoluto não há diferença entre realidade e possibilidade.

Corolário. A mesma coisa também pode ser percebida da maneira seguinte. O universo (pelo qual se entende aqui sempre o universo em si, eterno, não-gerado) — o universo é, como o Absoluto, pura e simplesmente um,

indivisível, pois é o próprio Absoluto (§ 3); logo, as coisas particulares não podem estar no universo *verdadeiro* <389> a não ser que acolham em si todo o universo indiviso e, portanto, sejam elas mesmas universos.

Se daí se concluísse que, por conseguinte, tantos são os universos quantas são as Idéias de coisas particulares, esta é precisamente a conclusão que temos em vista. Ou não há em geral coisas particulares, ou cada uma delas é, por si, um universo. Em Deus mesmo, porque é a unidade de todas as *formas*, o universo não está em nenhuma forma particular, precisamente porque está em todas, da mesma maneira que está em todas porque não está em nenhuma particular. Se a forma *particular* deve ser, em si, real, ela não o pode ser como particular, mas somente como forma do universo. Por exemplo, a forma particular *ser humano* não está no Absoluto como particular, mas é o universo uno e indivisível na forma do ser humano. Por isso mesmo, nada daquilo que chamamos de coisas singulares é real em si. São, precisamente, coisas *singulares*, porque não acolhem em si, em sua forma particular, *o todo absoluto*, porque dele se separaram e, inversamente, se o têm em si, já não são singulares.

§ 26. *No Absoluto todas as coisas particulares são verdadeiramente separadas e verdadeiramente uma somente porque cada uma é, por si, o universo, cada uma é o todo absoluto.* — São separadas: pois nenhuma coisa singular é, como tal, verdadeiramente separada, somente o universo é absolutamente separado, porque não é nem igual nem desigual a nenhuma outra coisa, porque nada há fora dele que lhe possa ser oposto ou comparado. São verdadeiramente *uma*, porque em cada uma delas está o mesmo.

Por isso mesmo, aqui também todo número ou determinação numérica estão suprimidos. Na absolutez, a coisa *particular* não é determinada numericamente; pois se se reflete sobre o particular nela, ela mesma é o todo absoluto e nada tem fora de si; se se reflete sobre o universal, ela está na unidade absoluta com todas as outras coisas. Portanto, ela somente compreende a própria unidade e multiplicidade sob si, mas não é determinável por esses conceitos.

Nota. Esses conceitos são de importância *a)* devido à dupla visão que é necessário ter do universo em geral: <390> α) a visão do universo como *caos*, que, dito de passagem, é a intuição fundamental do sublime, a saber, se tudo está nele como um, em identidade absoluta; β) a visão do universo como beleza e forma supremas, pois ele é o caos precisamente pela absolutez da *forma* ou porque em cada particular e em cada *forma* estão novamente formadas todas as

formas e, conseqüentemente, a forma absoluta. Na seqüência faremos um uso bem preciso desses conceitos. *b)* Importante para a arte é, principalmente, o conceito da absoluta separabilidade do particular, já que seu maior efeito se baseia exatamente nessa separação das formas[1]. Mas essa separação só existe precisamente porque cada um é absoluto por si.

§ 27. *As formas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto, se, como particulares, são ao mesmo tempo universos, se chamam* IDÉIAS.

Essa proposição é mera *explicação*[2], portanto não carece de demonstração, embora se possa mostrar que o primeiro autor da doutrina das Idéias já entendia a mesma coisa por elas, ainda que não as tenha explicado exatamente *assim*[3].

Escólio. Cada Idéia é = universo na figura do particular. Mas por isso mesmo ela não é, como este particular, real. O real é sempre somente o universo. Cada Idéia tem duas unidades: uma, por meio da qual é *em si mesma* e *absoluta*, por meio da qual, portanto, o Absoluto está formado no particular dela, e outra, por meio da qual ela é acolhida, como particular, no Absoluto como seu centro. Essa dupla unidade de cada Idéia é propriamente o segredo por meio do qual o particular pode ser compreendido no Absoluto e, apesar disso, pode ser compreendido novamente como particular.

§ 28. *As mesmas formações-em-um do universal e do particular, que, consideradas em si mesmas, são Idéias, isto é, imagens do divino, são, consideradas real-*

1. O texto em alemão opera com dois termos cognatos, num jogo que se perde no português: o *particular* (*das Besondere*) tem sua força determinada pelo modo como realiza a absoluta *separação* (*Absonderung*) de sua forma. (N.T.).
2. Ou "definição". Cf. nota do tradutor à p. 373. (N.T.).
3. O "primeiro autor da doutrina das Idéias" é, obviamente, Platão. A frase "[...] já entendia a mesma coisa por elas [Idéias]" traduz a expressão "*doch dasselbe darunter verstanden*", que, menos literalmente, também poderia ser vertida por: "queria dizer a mesma coisa com elas". A opção pode ser justificada tanto pelo sentido da expressão em português (quando se diz, por exemplo, "o que você entende por...?" = "o que você quer dizer com...?"), quanto pelo fato de ser em português (como também em alemão) a fórmula geralmente usada nas definições (correspondendo ao latim *per... intelligo...* por... entendo...). Além disso, a tradução procura também reproduzir a ressonância contida no texto em alemão, que remete à famosa passagem da *Crítica da Razão Pura* onde Kant comenta justamente o que Platão "entendia por" ou "queria dizer" (*er habe darunter etwas verstanden*) ao introduzir a expressão "Idéias", propondo-se a "entender um autor até melhor do que ele próprio se entendeu" (*ihn sogar besser verstehen, als er sich selbst verstand*") (*KrV*, B 370). Se a hermenêutica kantiana pretende assim interpretar o autor melhor que ele mesmo, por um pequeno deslocamento Schelling parece paradoxalmente querer ir um pouco *além*, ficando um pouco *aquém* dessa pretensão: ele diz que se pode mostrar que Platão entendia as Idéias *da mesma maneira*, ainda que "não as tenha explicado [ou "definido" = *erklärt*] exatamente assim". (N.T.).

mente, deuses. Pois a essência, o em-si delas = Deus. São Idéias somente se são Deus em forma particular. Cada Idéia é portanto = Deus, mas um deus particular.

<391> *Nota*. Essa proposição não carece de escólio, tanto mais que as proposições seguintes servirão para a iluminar ainda mais. — A Idéia dos deuses é necessária para a arte[4]. A construção científica dela nos faz voltar precisamente para lá onde o instinto já conduziu a poesia em seu início. As Idéias são para a filosofia o que os deuses são para a arte, e vice-versa.

§ 29. *A realidade absoluta dos deuses se segue imediatamente de sua idealidade absoluta*. — Pois são absolutos, mas no Absoluto idealidade e realidade são um, possibilidade absoluta = realidade absoluta. A suprema identidade é imediatamente a suprema objetividade.

Quem ainda não se elevou ao ponto em que o absolutamente ideal existe imediatamente para ele e, por isso mesmo, também o absolutamente real, este não é capaz nem de senso filosófico, nem de senso poético. Perguntar por uma realidade, tal como se faz na consciência comum, não tem, nem poética, nem filosoficamente, significação alguma com respeito àquilo que é absoluto. *Essa* realidade não É realidade verdadeira, mas antes, no sentido verdadeiro, não-realidade.

Todas as figuras da arte, logo principalmente os deuses, são *reais*, porque são *possíveis*. Quem ainda pode perguntar como espíritos tão altamente cultivados como os gregos podiam acreditar na realidade dos deuses, como Sócrates podia recomendar que se fizessem sacrifícios, como o socrático Xenofonte pôde ele próprio fazer sacrifícios como comandante da célebre retirada[5] etc. — quem faz tais perguntas demonstra somente que não chegou ele mesmo ao ponto da formação em que o *ideal* é precisamente o real, e muito mais real do que aquilo que se chama de real. *Aqueles* homens de maneira alguma tomaram os deuses no sentido em que, por exemplo, um entendimento comum acredita na realidade das coisas sensíveis, nem os consideraram como reais ou não-reais nesse sentido. No sentido mais elevado, eles eram para os gregos mais reais do que qualquer outro real.

4. Sobre o papel da mitologia dentro da construção da filosofia da arte, cf. o trecho da Introdução à *Filosofia da Mitologia*: "Em toda filosofia da arte abrangente, uma seção principal terá por isso de discutir a natureza e a significação e, nessa medida, também a mitologia, tal como eu inseri um capítulo assim nas minhas preleções sobre Filosofia da Arte ministradas há cinqüenta anos, cujas idéias foram freqüentemente reproduzidas em investigações posteriores sobre a mitologia" (XI, 241). (N.T.).
5. Retirada dos dez mil, na campanha de Ciro contra seu irmão Artaxerxes em 401 a. C. Xenofonte narra a história no livro *Anábase ou Retirada dos Dez Mil*. (N.T.).

§ 30. *Pura limitação, de um lado, e <392> absolutez indivisa, de outro, é a lei determinante de todas as figuras divinas*[6]. — Pois são as Idéias intuídas realmente. Mas as coisas particulares não estão nas Idéias sem ser, precisamente por isso, ao mesmo tempo verdadeira ou absolutamente separadas e verdadeiramente uma, isto é, igualmente absolutas, segundo o § 26. Portanto, rigorosa separação ou limitação, de um lado, e igual absolutez, de outro, também é a lei determinante do mundo dos deuses.

Nota. Teremos de atentar sobretudo para essa circunstância, se quisermos apreender a grande importância das figuras divinas, no singular e no todo. O segredo de seu encanto e de sua aptidão para serem expostas artisticamente reside propriamente apenas nisto: *antes de mais nada*, são rigorosamente delimitadas e, portanto, qualidades que se restringem reciprocamente, excluem-se e estão absolutamente separadas numa mesma deidade, e, não obstante, no interior dessa limitação cada forma recebe em si a divindade inteira. Com isso, a arte obtém figuras separadas, fechadas, e em cada uma delas, no entanto, a totalidade, a divindade inteira. Para me fazer entender através de exemplos, vejo-me aqui na necessidade de os tomar de empréstimo ao mundo dos deuses gregos, embora só possamos alcançar a construção completa deles depois de tudo o que vier na seqüência. No entanto, se observarem que todos os traços dos deuses gregos condizem com nossa dedução da lei de todas as figuras divinas, então também se terá antecipadamente de admitir que a mitologia grega é o protótipo supremo do mundo poético. Eis, pois, alguns exemplos da proposição segundo a qual pura limitação, de um lado, e absolutez indivisa, de outro, é a essência das figuras divinas: Minerva é o protótipo de sabedoria e força unificadas, *mas* se lhe subtraiu a ternura feminina; essas qualidades unificadas reduziriam essa figura ao desinteresse e, portanto, em maior ou menor medida à nulidade. Juno é poder, sem sabedoria e sem graça suave, que ela recebe com o cinto de Vênus[7]. Se, ao contrário, fosse ao mesmo tempo concedida a esta a fria sabedoria de Minerva, sem dúvida seus efeitos não teriam sido tão ruinosos quanto foram os da Guerra de Tróia, a que ela dá ensejo <393> para satisfazer o desejo de seu favorito. Mas então também não mais seria a deusa do amor e, por isso, objeto da fantasia, para a qual o que há de mais alto é o universal e o Absoluto no particular — na limitação.

6. Mesma idéia na Oitava Preleção sobre o *Método do Estudo Acadêmico* (V, 288). (N.T.).
7. *Ilíada*, XIV, 214. (N.T.).

Observando a questão por esse lado, pode-se portanto afirmar, com Moritz, que os traços que, por assim dizer, *faltam* nas manifestações das figuras divinas são precisamente aquilo que lhes dá o supremo encanto e novamente as entrelaça umas às outras[8]. O segredo de toda vida é síntese do Absoluto com a limitação. Há um certo algo supremo na intuição-do-mundo, que exigimos para a plena satisfação, que é: vida *suprema*, a existência mais livre, mais própria, e o agir sem estreitamento ou limitação do Absoluto. O Absoluto, em si e por si, não apresenta diversidade; nessa medida, é para o entendimento um vazio absoluto, sem fundo. Só no particular há vida. Mas vida e diversidade ou, em geral, o *particular* sem restrição do pura e simplesmente um, só é possível, originariamente e em si, mediante o princípio da imaginação divina[9] ou, no mundo derivado, somente mediante a fantasia, que põe o Absoluto junto com a limitação, e forma toda a divindade do universal no particular. Com isso, o universo é povoado: segundo essa lei, a vida flui do Absoluto, como o pura e simplesmente um, para o mundo; segundo essa mesma lei, no reflexo da imaginação humana, o universo se desenvolve de novo num mundo da fantasia, cuja lei sem exceção é absolutez na limitação.

Exigimos, tanto para a razão quanto para a imaginação, que nada no universo seja oprimido, puramente limitado e inferior. Exigimos uma vida particular e livre para cada coisa. Só o entendimento subordina, na razão e na imaginação tudo é livre e se move no mesmo éter, sem aperto ou atrito. Pois cada coisa é, por si, novamente o todo. Do ponto de vista inferior, a visão da pura limitação é, ora incômoda, ora dolorosa, ora até <394> ultrajante, mas, em qualquer caso, repulsiva. Para a razão e para a fantasia, também a limitação se torna somente forma do Absoluto ou, apreendida como *limitação*, uma fonte inesgotável de brincadeira e jogo, pois é permitido brincar com a limitação, já que ela nada subtrai à *essência*, é em si mera nulidade. É assim que, no mundo dos deuses gregos, a mais ousada brincadeira brinca novamente com as imagens da fantasia de seus deuses, como quando Vênus é ferida por Diomedes, e Minerva zomba: "Decerto Vênus quis persuadir uma grega ataviada a ir com os troianos, e machucou a mão na fivela dourada dela", e Zeus, sorrindo, diz a Vênus, com palavras brandas:

8. Schelling cita quase literalmente Karl Phillip Moritz, no livro *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* (*Mitologia ou Criações Mitológicas dos Antigos*), publicado em 1791. Na edição mais recente (Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 1999) o texto aparece na página 101 (cf. também p. 112). Conforme mostra Xavier Tilliette em seu livro *La mythologie comprise — L'interprétation schellingienne du paganisme* (Nápoles, Bibliopolis, 1984), os exemplos dados por Schelling são, na maioria, tirados de Moritz. (N.T.).
9. *Göttliche Imagination*. (N.T.).

Nicht dir wurden verlieh'n, mein Töchterchen, Werke des Krieges;
Ordne du lieber hinfort anmuthige Werke der Hochzeit,
Jene besorgt schon Ares, der stürmende, und Athenäa[10].

Além disso, pode-se considerar, como conseqüência do princípio estabelecido, que as formações plenas dos deuses só podem se manifestar depois que o puramente disforme, o escuro, o monstruoso foram suplantados. Essa região do escuro e disforme é ainda o lugar de tudo o que recorda imediatamente a eternidade, o primeiro fundamento da existência. Já muitas vezes se observou que somente as Idéias abrem para o Absoluto; somente nelas há uma intuição positiva, ao mesmo tempo limitada e ilimitada, do Absoluto.

Como germe comum dos deuses e dos homens, o Caos absoluto é noite, trevas. Ainda informes são também as primeiras figuras que dele a fantasia faz nascer. Um mundo de figuras informes e monstruosas precisa submergir para que possa surgir o reino ameno dos deuses venturosos e duradouros. Também nesse aspecto as criações poéticas gregas permanecem fiéis à lei de toda fantasia. Os primeiros descendentes dos encontros amorosos de Urano e Gaia ainda são monstros, gigantes de cem braços, Ciclopes imponentes e os selvagens Titãs, descendentes diante dos quais <395> o próprio progenitor se horroriza e aos quais no Tártaro de novo oculta. O Caos tem de devorar novamente a própria prole. Urano, que esconde os próprios filhos, tem de ser suplantado: começa o domínio de Cronos. Mas também Cronos devora os próprios filhos. Começa finalmente o reino de Zeus, mas tampouco este, sem ser precedido por destruição. Júpiter tem de libertar os Ciclopes e os gigantes de cem braços, para que possam ajudá-lo contra Saturno e os Titãs, e somente depois de vencer esses monstros e os derradeiros descendentes de Gaia, furiosa com o ultraje de seus filhos — os deuses que assaltam o céu e o monstro em que despendeu suas últimas forças, Tifeu —, é que o céu clareia: tranqüilamente, Zeus toma posse do Olimpo sereno; em lugar de todas as divindades indefinidas e disformes surgem figuras definidas, determinadas; em lugar do velho Oceano, surge Netuno; em lugar de Tártaro, Plutão; em lugar do titã Hélio, o eternamente jovem Apolo. Mesmo Eros, o mais antigo de todos os deuses, que a poesia

10. *Ilíada*, V, 424 e ss. (N.A.). Na tradução para o português de Carlos Alberto Nunes: "Cara, não são para ti todas essas ações belicosas;/ volve a atenção, isso sim, para os doces trabalhos das núpcias./ Ares, o rápido, e Atena se incumbem da guerra, a contento". Schelling utiliza (com modificações) a célebre tradução de Johann Heinrich Voss: "Töchterchen, dein Geschäft sind nicht die Werke des Krieges,/ Ordne du lieber hinfort anmutige Werke der Hochzeit./ Diese besorgt schon Ares, der stürmende, und Athenaia". (N.T.).

arcaica colocava na mesma época de Caos, renasce como filho de Vênus e de Marte, e se torna uma figura delimitada, duradoura.

§ 31. *O mundo dos deuses não é objeto nem do mero entendimento, nem da razão, mas pode ser apreendido unicamente com a fantasia.* — Não é objeto do entendimento, pois este somente se atém à limitação, nem objeto da razão, pois também na *ciência* esta só pode expor idealmente (prototipicamente) a síntese do Absoluto e da limitação; portanto, só pode ser objeto da fantasia[11], que expõe essa síntese no antítipo. Logo, etc.

Explicação. Em relação à fantasia, determino a imaginação como aquilo em que as produções da arte são concebidas e desenvolvidas; a fantasia, como aquilo que as intui exteriormente, as projeta, por assim dizer, para fora de si e, nessa medida, também as expõe. É a mesma relação que há entre razão e intuição intelectual. As Idéias são formadas na razão e como que da matéria da razão; a intuição intelectual é aquilo que expõe internamente. Fantasia é, portanto, a intuição intelectual na arte.

<396> § 32. *Os deuses não são em si nem morais, nem imorais, mas livres dessa relação, absolutamente venturosos.*

(É necessário reter isso a fim de captar o ponto de vista adequado, principalmente para as criações poéticas de Homero. Sabe-se o quanto se falou sobre a imoralidade de seus deuses; a partir disso se quis demostrar até mesmo as vantagens da poesia moderna. Mas que essa medida não pode ser aplicada a esses seres superiores da fantasia, fica claro pelo seguinte).

Demonstração: a moralidade, como a imoralidade, baseia-se em cisão, pois moralidade nada mais é que acolhimento do finito no infinito no agir. Só que isso também desaparece necessariamente ali onde ambas são um só até a indiferença absoluta; por conseguinte, ali desaparecem a moralidade e, com ela, o seu oposto. Por isso mesmo, a imoralidade não se exprime nos deuses homéricos como imoralidade, mas somente como pura limitação. Eles agem inteiramente no interior dessa limitação e são divinos somente se agem no interior dela; somente

11. A idéia de que o mundo dos deuses é objeto da fantasia e não do entendimento também se encontra em Moritz. (*op. cit.*, p. 9 e passim) (N.T.).

assim o infinito é neles verdadeiramente um com o limitado. Devem ser considerados como seres de uma natureza superior. Agem tão livremente e, ao mesmo tempo, tão necessariamente no interior de sua limitação, quanto qualquer ser natural no interior da sua; *livremente*, porque a natureza deles é agir assim, e não conhecem outra lei senão sua natureza; *necessariamente*, pelo mesmo fundamento por que seu agir lhes é prescrito por sua natureza. Por isso, os deuses homéricos são apenas ingênuos em sua imoralidade e não são, verdadeiramente, nem morais, nem imorais, mas totalmente livres dessa oposição[12].

Ora, podemos exprimir a mesma proposição também assim: *os deuses são absolutamente venturosos*. Nenhum outro epíteto lhes é aplicado com mais freqüência; a vida deles estabelece uma oposição constante com a vida humana, que é cheia de incômodos, discórdias, sujeita à doença e à velhice. Também em Sófocles, Édipo, ancião, diz a Teseu[13]: <397>

O theurer Sohn des Aegeus, nur den Göttern ist
Gegeben nie zu altern noch zu sterben je;
Das andre alles aber mischt die Macht der Zeit.
Die Kraft der Erde schwindet, auch die Kraft des Leibs,
Es welkt dahin der Glaube, Untreu blühet auf[14].

Assim como o poema épico, a tragédia é cheia dessa oposição. Podemos reconhecer imediatamente a necessidade desse atributo dos deuses a partir do princípio desde o qual são em geral compreendidos, que é o de *serem particulares como seres absolutos, e serem absolutos como seres particulares*. — Que *moralidade* em geral não seja algo supremo, nada, portanto, que possa ser atribuído aos deuses, fica claro por sua oposição com a felicidade, oposição na qual, na verdade, todo finito está encerrado[15]. Assim como moralidade é acolhimento do finito ou particular no infinito, assim também bem-aventurança é acolhimento do infinito

12. "Esses poderes superiores são tudo menos seres morais." (Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 12) (N.T.).
13. Sófocles, *Édipo em Colono*, 607 e ss. (N.A.).
14. "Ó dileto filho de Egeu, somente aos deuses é/Dado jamais envelhecer, nem nunca morrer;/Tudo o mais, porém, a potência do tempo mistura./A força da terra desaparece, e também a força do corpo,/Fenece a crença, a infidelidade prospera". (N.T.).
15. Schelling retoma aqui uma idéia de Kant. Própria unicamente aos seres racionais finitos, a oposição entre moralidade (virtude) e felicidade é discutida na Dialética da *Crítica da Razão Prática*, cuja Antinomia investiga se é possível pensar um vínculo entre elas no Bem. A pergunta que orienta a investigação é posta em termos de uma disjunção: a virtude conduz à felicidade, ou a felicidade à virtude? Para os seres racionais finitos, a oposição nunca é inteiramente suprimida, e a solução da antinomia só poderá ser dada por uma aproximação infinita. (N.T.).

no finito ou particular. Na primeira, na qual o particular é acolhido no universal, o particular está sujeito à lei, como o universal, ele se porta como o corpo que obedece a lei da gravidade. Por isso mesmo, os deuses, em cuja natureza ambas unidades estão unificadas, não vivem uma vida dependente e condicionada, mas uma vida livre e independente; como *particulares*, desfrutam, por assim dizer, a bem-aventurança do Absoluto e vice-versa (empenho pela bem-aventurança = empenho em desfrutar a absolutez como um particular), uma relação da qual só há talvez um exemplo nos corpos celestes, como as primeiras imagens sensíveis dos deuses, corpos celestes que são, como particulares, absolutos — em si mesmos — e, inversamente, *particulares* em sua absolutez, e, por conseguinte, estão ao mesmo tempo fora do centro e no centro. Ora, se em sua absolutez ambas unidades contêm uma à outra, porque o particular não pode ser absoluto sem por isso mesmo estar também novamente no Absoluto, e se, nesse aspecto, bem-aventurança e moralidade são novamente um e o mesmo, também se pode dizer que os deuses são absolutamente morais, precisamente porque são absolutamente venturosos[16].

§ 33. *A lei fundamental de todas as figuras divinas é <398> a lei da beleza.* — Pois beleza é o Absoluto intuído *realmente*. As figuras divinas[17] são *o próprio Absoluto* intuído *realmente* no particular (ou sintetizado com a limitação). Logo, etc.

16. Sem dúvida, essa atribuição de "bem-aventurança" (beatitude) aos deuses pagãos não deixará de causar estranheza. A ressonância cristã do termo também está presente no original e, por isso, foi mantida na tradução. Para que se tenha uma idéia do sentido desse deslocamento, cabe talvez um pequeno desvio filológico. As palavras alemãs para "bem-aventurança" e "venturosos" são os cognatos *Seligkeit* e *selig*. Para Kant, por exemplo, a *Seligkeit* é a "total independência das inclinações e dos desejos" e somente alcançável na eternidade (*KrV*, 214 e 232). Opondo-se, portanto, à felicidade neste mundo (cf. *KrV* 224), ela é objeto de esperança na "doutrina moral cristã" (*KrV*, 214). É nesse sentido que, em *Mateus* 5, 3-12, se fala dos "bem-aventurados" a quem caberá o reino dos Céus. Esses "bem-aventurados" são chamados, em latim, de *beati* (daí as *beatitudines*, "bem-aventuranças"), em grego de *makárioi*, em alemão *Selige*. É aqui que se deve notar uma diferença pequena, mas significativa. Schelling afirma antes que nenhum epíteto se aplica mais freqüentemente aos deuses, que nisso se opõem aos mortais (Cf. *Ilíada*, I, 339). Ora, o adjetivo que se aplica aos deuses (opondo-os as homens) não é *makárioi*, mas *mákares*, que se reserva especialmente a eles (e aos mortos, como no alemão *selig*). Naturalmente, a diferença entre *mákar* e *makários* (aplicado principalmente aos homens) se perde nas traduções. É assim que se pode encontrar *mákares* vertido por "beatos", na tradução de Carlos Alberto Nunes (*Ilíada*, canto I, 599), e por "*Selige*", na tradução que Schelling costumava utilizar, a de Johann Heinrich Voss.
A propósito, certa vez Schelling indicou a August Wilhelm Schlegel (carta de 20 de abril de 1801) que um poema seu deveria ser publicado com o nome fictício *Venturus*. August curiosamente preferiu publicá-lo com o nome *Bonaventura*. (N.T.).
17. Em alemão *Götterbildungen*, palavra composta do termo *Bildung*, essencial em toda a *Filosofia da Arte*, e que em geral foi traduzida por *formação*. A expressão "figuras divinas" em português verte também *Göttergestalten*. (N.T.).

Contra isso se poderia objetar: as figuras divinas não são absolutamente belas precisamente porque são com limitação. Mas, ao contrário, inverto isso dizendo que o Absoluto só é em geral belo intuído na limitação, a saber, no particular. Afastar inteiramente toda limitação é completa negação de toda forma (mas isso ocorre somente onde a negação da forma é ao mesmo tempo forma absoluta — como ouviremos a seguir, na beleza sublime), ou completa restrição recíproca, isto é, redução à nulidade. Aquela espécie de beleza se encontra, por exemplo, na figura digna e sublime de Júpiter, que é igual expressão da sabedoria e do poder sem limites, assim como em Juno, que é expressão pura do poder sem perda da beleza. Tais limitações são, portanto, somente o que provisoriamente poderíamos chamar de diferentes espécies da beleza, já que só poderemos empreender com êxito essa investigação quando falarmos das formas da arte plástica.

Mas objeções poderiam ser tiradas do exemplo da própria mitologia grega: Vulcano, as figuras de Pã, de Sileno, dos faunos, dos sátiros etc. No tocante à figura de Vulcano, ela nos mostra a grande identidade entre as formações da fantasia e a natureza orgânica criadora. Aqui a fantasia teve de subtrair aos pés coxos de Hefesto aquilo que lhe deu aos braços poderosos, assim como a natureza se vê constrangida, pelo maior aprimoramento de um órgão ou impulso num gênero de suas criaturas, a tolhê-lo num outro[18]. Mas, em geral, com respeito às feias formações do mundo dos deuses gregos vale que todas elas são de novo ideais em sua espécie, só que *ideais invertidos*[19], e por isso são de novo acolhidas no círculo do belo. Mas também isso é uma explicação antecipada. No tocante a Vulcano <399>, a limitação, que nele chega à feiúra, se torna novamente fonte de inesgotável zombaria na poesia e

18. Compare-se com isso o que diz Goethe no seu *Primeiro Esboço de uma Introdução Geral à Anatomia Comparada* (1795): "As partes do animal, a figura que essas partes compõem entre si, sua relação, suas características particulares determinam as necessidades vitais dessa criatura. Daí o modo de vida decidido, mas limitado, dos gêneros e espécies animais... Se conhecemos e consideramos exatamente essas partes, encontraremos que a diversidade da figura surge de que é concedida a esta ou àquela parte uma preponderância sobre as outras. Assim, por exemplo, pescoço e extremidades são favorecidos às custas do corpo na girafa, ao passo que na toupeira é o inverso que ocorre. Nessa consideração, logo surge diante nós a lei: a nenhuma parte pode ser acrescentado algo sem que, em contrapartida, algo seja retirado de uma outra, e inversamente". (Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, volume 13, p. 175.)
19. "Pela separação do puramente animal na natureza humana também lhe foi possível [à escultura] formar, de maneira harmoniosa [*übereinstimmend*] e até bela, criações mais baixas, sobre as quais nos instrui a beleza de muitos faunos conservados da Antigüidade; ela [escultura] pode inclusive, como o sereno espírito da natureza parodiando a si mesmo, inverter o seu próprio ideal e aparecer novamente libertada do peso da matéria pelo próprio tratamento lúdico e jocoso, como, por exemplo, no sobejo das figuras de Sileno". (Schelling, F. W. J. *Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza*, VII, p. 308.)

de indelével gargalhada no próprio círculo dos deuses, quando ele lhes serve o cálice de néctar[20].

Ora, o belo se mostra como cânon de todas as figuras divinas, principalmente por suavizar tudo aquilo que é terrível e assustador. As Parcas, que, segundo a poesia arcaica, são filhas da Noite, segundo outra mais recente, de Júpiter e Têmis, não são formadas com elevada beleza apenas na arte plástica, mas a inteira representação que a fantasia faz delas também aponta tal suavização. Servas da necessidade implacável, dirigem no entanto o supremo ofício, o governo das coisas humanas, como o mais fácil dos trabalhos — como um fio delicado que lhes passa pelas mãos e é cortado com suavidade e sem esforço.

§ 34. *Os deuses de novo formam necessariamente uma totalidade, um mundo, entre si* (com isso entro na construção interna). —Pois, visto que o Absoluto é posto com limitação em cada figura, por isso mesmo esta pressupõe outras, e cada uma, mediata ou imediatamente, pressupõe todas, e todas, cada uma. Por conseguinte, de novo formam necessariamente um mundo entre si, onde tudo é determinado reciprocamente, é um todo orgânico, uma totalidade, um mundo.

§ 35. *Unicamente por formar um mundo entre si, os deuses obtêm uma existência independente para a fantasia, ou uma existência poética independente.* Essa proposição se segue imediatamente, pois somente por isso se tornam seres de um mundo próprio, que subsiste inteiramente por si e é totalmente separado daquele que comumente é chamado de mundo real. Todo contato com a realidade comum ou com conceitos dessa realidade destrói necessariamente a magia desses mesmos seres, pois esta se baseia precisamente em que para a realidade deles, segundo o § 29, de nada mais se precisa que da possibilidade deles, e portanto em que vivem num mundo absoluto, o qual somente para a fantasia é possível intuir realmente.

<400> *Como escólio às duas proposições precedentes* (34 e 35). Depois que esse mundo propriamente dito da fantasia foi criado, nenhum limite ulterior é posto à imaginação, precisamente porque, no interior dela, todo possível é imediatamente real. Esse mundo pode e tem mesmo portanto de se formar desde um único ponto até o infinito; nenhuma relação possível dos deuses entre si e nenhuma limitação possível estão então excluídas, com respeito ao

20. *Ilíada*, I, 597-600. (N.T.).

Absoluto. — Visto que todas as figuras são consideradas como seres subsistentes por si em todas as complicações e situações, visto que um círculo de referências e uma história própria se formam novamente entre elas mesmas, elas obtêm a suprema objetividade, por meio da qual então essas criações poéticas passam, em conjunto, para a mitologia.

No que toca em particular a totalidade das figuras na mitologia grega, pode-se mostrar que de fato todas as possibilidades contidas no reino das Idéias, tal como é construído pela filosofia, estão plenamente esgotadas na mitologia grega. — A Noite, que é a mãe dos deuses, e o Fado[21], que está *acima* deles, são o fundo obscuro, a misteriosa identidade oculta, da qual todos eles surgiram. Os dois permanecem sempre pairando acima deles, mas no reino luminoso das figuras delimitadas e reconhecíveis Júpiter é o ponto de indiferença absoluto, nele o poder absoluto está acasalado com a sabedoria absoluta, pois quando, tendo se casado primeiro com Métis, lhe foi predito que esta teria um filho seu, o qual, unificando as naturezas de ambos, dominaria todos os deuses, ele a trouxe para dentro de si e a uniu inteiramente consigo: símbolo manifesto da indiferença absoluta da sabedoria e do poder no ser eterno. Então concebeu Minerva imediatamente de si mesmo, a qual surgiu armada e equipada de sua cabeça eterna, símbolo da forma absoluta e do universo, como imagem da sabedoria divina, tanto mais que surge atemporalmente, em toda a sua forma, do princípio eterno. *Não* que Júpiter ou Minerva *signifiquem* isso ou mesmo que *devam* significá-lo[22]. Com isso <401> se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o *são*[23]. As Idéias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo, mas cada qual é, por si, aquilo que é, cada qual é uma visão própria do mesmo,

21. No original: *das Fatum*. A palavra é registrada em alemão assim como no latim (que é a origem do português "fado"). Na teogonia hesiódica, corresponde a Moros, o que cabe aos homens pelo Destino. Por extensão, é o próprio Destino ou Sorte. Jaa Torrano o traduz por Lote (*Teogonia. A Origem dos Deuses*, 211. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 117). (N.T.).

22. Segundo Moritz, é preciso renunciar à idéia de que " Júpiter significa o ar superior": "O conceito *Júpiter* significa, no território da fantasia, *em primeiro lugar*, a si mesmo, assim como o conceito de César, na série das coisas efetivas, significa o próprio César". Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 10. (A tradução é de Rubens Rodrigues Torres Filho no ensaio "O Simbólico em Schelling". Em *Ensaios de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 137.) Cf. também o ensaio "Sobre a Alegoria": "Se uma figura fala [*sprechend ist*], se é significativa, somente nessa medida ela é bela. Isso que fala e significa tem, porém, de ser tomado no sentido correto: a figura, se é bela, não deve significar nada, nem falar sobre nada que está *fora* dela, mas deve como que falar somente de si mesma, de seu ser interno mediante sua superfície externa, deve se tornar significativa [*bedeutend werden*] por si mesma". Em *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Edição de Richard Alewyn e Rainer Gruenter. Tübingen, Max Niemeyer, 1962, p. 112. (N.T.).

23. "Para não estragar nada nesses belos poemas é necessário, primeiramente, sem levar em conta algo que devessem significar, tomá-los exatamente *tais como são*, para, tanto quanto possível, considerar o todo com uma visão de conjunto e pouco a pouco encontrar a pista até mesmo das referências e relações mais

nenhum em virtude do outro ou para significar o outro. — Todas as restrições estão distantes da figura de Júpiter, exceto a necessária; as limitações só estão ali para deixar ver o essencial. O poder absoluto, precisamente porque é tal, é de novo a suprema tranqüilidade: Júpiter franze as sobrancelhas, e o Olimpo estremece[24]. Ele, por assim dizer, somente semeia os raios, como primorosamente se exprime um poeta moderno[25]. Minerva traz em si mesma tudo aquilo que a forma tem em si de elevado e de poderoso, de artístico e de destruidor, de unificante e de desagregador. Em si e por si, a forma é fria, pois nessa separação a matéria lhe é estranha, mas ao mesmo tempo é o poder supremo, que não conhece fraqueza, nem tampouco erro algum; por isso, é protótipo e eterna inventora de toda *arte* e, ao mesmo tempo, a temível *destruidora* das cidades, aquela que fere e aquela que cura[26]. É unificante como forma absoluta, mas também a deusa da guerra no que diz respeito às estirpes humanas. No alto Olimpo, na serena região do divino, não há conflito, pois ali o elemento conflitante, separado ou unificado, está desenvolvido até a mesma absolutez; somente no mundo inferior, no qual a forma se revolta contra a forma, o particular contra o particular, há guerra, oficina de formação e de destruição incessantes, de troca e de mudança; todas essas manifestações da destruição da guerra residem, porém, como possibilidades, no seio da forma absoluta. Nessa medida pode-se dizer que a virgem Minerva, que não nasceu ela mesma de ventre materno, é em si a mais fecunda de todas as divindades. Quase todas as obras dos homens são formações dela; em seu rigor (forma pura), é a deusa igualmente do filósofo, do artista e do guerreiro, e sua elevação reside principalmente em que, a despeito de somente unificar tudo a seu oposto, nela no entanto nada atrapalha o outro, e em sua imagem tudo se reduz a um <402>, vale dizer, ela é a sabedoria imutável, sempre igual, invariável. — De Zeus, Juno tem o poder puro, sem a sabedoria sublime. Daí, antes de mais nada, seu ódio contra tudo o que é divino pela forma e, portanto, contra todo divino que só se forma no novo curso dos tempos imposto por Júpiter; daí seu ódio contra Apolo, Diana etc.

longínquas entre os fragmentos isolados que nos restaram". Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 10. A tradução, mais uma vez, é de Rubens Rodrigues Torres Filho, ensaio citado, p. 137. (N.T.).

24. *Ilíada*, I, 528-530. A frase aparece exatamente assim em Moritz (*Götterlehre*, *op. cit.*, p. 65. Cf. também pp. 75-76). Sobre a indiferença de Zeus, cf. também *Filosofia da Arte*, p. 624 (e nota do tradutor). (N.T.).
25. O poeta moderno a que se refere Schelling é Goethe na primeira estrofe de *Grenzen der Menschheit* (*Limites da Humanidade*): "Wenn der uralte/ Heilige Vater/ Mit gelassener Hand/ Aus rollenden Wolken/ Segnende Blitze/ Über die Erde sät,/ Küss' ich den letzten/ Saum seines Kleides,/ Kindliche Schauer/ Treu in der Brust". ("Quando o arcaíssimo/ Pai Sagrado/ Com mão serena/ De nuvens trovejantes/ Raios abençoantes/ Sobre a terra semeia,/ A derradeira fímbria/ De seu vestido beijo, /Tremor infantil/ Firme no peito") (N.T.).
26. Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 93. (N.T.).

Quando Júpiter concebeu Minerva de si mesmo, ela (Juno), sem a participação de Júpiter e a despeito dele[27], concebeu Vulcano, o artista que forja obras cheias de sentido sem a sabedoria de Minerva, que manipula o fogo e constrói as armas enquanto seu próprio braço só empunha o martelo. Essa criação poética e sua oposição a Minerva se mostra bastante significativa pelo acréscimo de que Vulcano se empenha para se unir a Minerva, em sua luta vã com ela semeia a Terra, a qual, depois disso, gerou Erictónio, de pés de dragão. Sabe-se que a figura de dragão caracteriza sempre aquilo que brota da terra: assim, Vulcano é caracterizado como mera forma terrena da arte, que inutilmente aspira por se unir à forma celeste, assim como, do outro lado, casada com ele, Vênus caracteriza a beleza terrena, embora seu elevado protótipo ao mesmo tempo se encontre no céu.

Sem querer dar a essas delicadas criações da fantasia uma coerência racional que lhes é estranha, podemos determinar da maneira seguinte toda a cadeia que vai de Júpiter às divindades principais. Como pai eterno, Júpiter é, portanto, o ponto de indiferença absoluto, que está no Olimpo, elevado acima de todo conflito; a seu lado está a figura de Minerva, a sabedoria eterna — o antítipo dele, nascido de sua cabeça. Abaixo dele estão (a) no mundo *real* o princípio formador e o princípio informe (ferro e água), Vulcano e Netuno, que, para que a cadeia se feche de ambos os lados, estão novamente ligados por um deus subterrâneo, Plutão ou Júpiter estígio, soberano no reino da noite ou da gravidade, como ponto de indiferença correspondente a Júpiter. Assim como esse ponto de indiferença (correspondente a Júpiter) no mundo real, assim também (b) Apolo é o ponto de indiferença do mundo ideal <403>, a imagem mais oposta de Plutão, que é representado como ancião, enquanto aquele é representado numa beleza eternamente jovem; um, no ermo reino das sombras, das coisas vazias e da escuridão, o outro, o deus da luz, das Idéias, da figura viva, que, suportando em seu reino somente o que é vivo, presenteia com a morte de sua seta suave o que está encanecido pela idade, assim como seus projéteis, disparados ininterruptamente como raios, aniquilam, em massa, aquilo que lhe é odioso, os gregos, por exemplo, depois de ofenderem um sacerdote seu[28]. Todas as outras características desse deus — no céu, ele é o que cura, o progenitor do salutífero Esculápio, o guia das musas, o ilu-

27. Em alemão, *ihm zum Trotz*. A locução adverbial tem também o sentido de "por despeito dele" ou "para desafiá-lo". *Trotz* é teimosia, obstinação, despeito. Cf. *Teogonia*, 927-928. Cf. também Moritz, *op. cit.*, p. 63. (N.T.).
28. Uma vez que na mitologia grega o mundo das Idéias incide no próprio mundo sensível, o mundo propriamente dito da realidade meramente aparente, o mundo das sombras, encontra-se no reino dos mortos, que, segundo os ensinamentos da filosofia, está novamente para o mundo sensível, assim como este está para o mundo intelectual. (N.A.). [Sirva como ilustração disso a seguinte passagem de *Filosofia e*

minador do futuro, bem como o olho onividente do mundo —, todos esses traços concordam com a significação que demos a essa imagem divina. Observamos que os mais importantes desses traços estão de novo separados entre Marte, que corresponde a Vulcano no lado ideal, e Vênus, que, como suprema forma terrena, corresponde ao princípio informe, a Netuno, ela que, segundo a mitologia antiga, primeiro se desprendeu, como forma, do reino do informe, do oceano, que entre os novos deuses é dominado por Posídon.

Aliás, a totalidade do mundo dos deuses gregos não seria completa, se nela não somente o necessário, mas também cada visão *particular* e talvez até contingente das coisas não fosse de novo absoluta. Massas inteiras de fenômenos, que talvez só apareçam como um desde certo ponto de vista, e em geral todas as espécies de relações são colhidas, como o universal, por um indivíduo, o que é, sem dúvida, o exemplo mais notável da exposição do universal no particular. Assim, por exemplo, toda a massa de fenômenos que o fogo subterrâneo gera, é de novo colhida na imagem de Vulcano, assim como, na imagem de Vesta, a massa com a qual <404> a calorosa vida interior da natureza preenche os nossos sentidos. Também a monstruosa prole da natureza ainda não moderada, mas domada pelo poder de Júpiter, concentra-se nos Titãs, cujos membros ainda ativos provocam estremecimentos na terra firme. A visão da natureza como um todo sempre igual a si mesmo, embora sob múltiplas figuras cambiantes, está fixada na figura de Proteu, que por fim só aparecia em sua figura original e só revelava o verdadeiro para aqueles que o agarravam com braços firmes sob cada uma de suas metamorfoses. A divindade que mesmo a natureza obtém nesse mundo da fantasia permite também que os deuses se transformem em figuras de animais, embora a fantasia grega, diferentemente da egípcia, jamais pudesse ocultar os deuses em puras figuras de animais. A totalidade exigia que em região alguma houvesse algo que contradissesse o mundo da fantasia; por isso, a deificação das coisas naturais tinha necessariamente de prosseguir até o mais singular, e árvores, rochedos, montanhas, rios e mesmo fontes isoladas tinham de ser habitados por naturezas divinas (gênios como intermediários)[29]. Os jogos auda-

Religião (VI, 46): "Se nada mais é que a negação da evidência, do puro desabrochar da realidade na própria idealidade, a matéria pertence inteiramente ao gênero dos não-seres. Como um mero ídolo (*simulachrum*) da alma, é em si e independentemente desta um perfeito nada, tal como, nessa separação da alma, a sabedoria dos gregos a figurava em meio às figuras de sombra do Hades, onde também a elevada força de Heracles vacila somente como imagem [*Gebild*] (εἴδωλον), enquanto *ele mesmo* paira no círculo dos deuses imortais". (N.T.).]

29. "As figuras divinas se multiplicam, da mesma maneira que a poesia desce do céu à terra. A imaginação vivifica fontes, bosques e montanhas. Sob a imagem da divindade se consagra enfim toda a natureza

ciosos da própria natureza, que não raro põe seu próprio ideal de cabeça para baixo onde, por assim dizer, pode esbanjar sua força abundante, renovam-se na plenitude exuberante da fantasia, que finalmente encerra o todo de seu mundo com as formas travessas, meio animais, meio humanas, dos sátiros e faunos. Enquanto aqui a figura humana é rebaixada à do animal, que só deixa reconhecer a expressão do desejo sensual, da negligência, em seus traços, o efeito oposto surge quando se consegue formar e elevar[30] aquela mesma figura até o divino. Aqui também a totalidade exige satisfação da fantasia mediante oposição. Finalmente, ainda aparece também o inverso, a unificação de corpos inteiramente animais a semblantes meditativos, nas esfinges.

Por último, as intrigas dos deuses também tinham ainda de se estender até as relações humanas. Isso não ocorre somente em lugares particularmente sagrados, a fim de que dessa maneira toda a natureza fosse consagrada e elevada a um mundo mais alto, mas também no interesse dos <405> deuses pelas ações humanas, como na Guerra de Tróia. Até animais são intercalados na história dos deuses, como na história dos doze trabalhos de Hércules.

§ 36. *A relação de dependência entre os deuses não pode ser representada senão como relação de geração* (teogonia). — Pois geração é o único modo de dependência no qual todavia o dependente permanece absoluto em si[31]. Ora, para a Idéia dos deuses se exige que sejam, como particulares, absolutos. Logo, etc.

inanimada, na qual o homem se sente tão intimamente envolvido, e à qual tão proximamente se liga, que, por meio desse vínculo, o mundo dos deuses e dos homens se torna um belo todo". Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 221. (N.T.).

30. "Formar e elevar" corresponde, em alemão, a *Hinaufbildung*, onde o prefixo *hinauf* é anteposto ao conceito central de *Bildung*. (N.T.).

31. Cf. a *Götterlehre* de Moritz (*op. cit.*, p. 9): "Ela [a fantasia] evita o conceito de uma existência sem começo; nela, tudo é surgimento, geração e concepção, até a mais arcaica história dos deuses".
Se a mitologia apresenta realmente o *mesmo* processo de criação que a filosofia tem de explicar idealmente, isto é, se os deuses são para a arte o que as Idéias são para a filosofia, Schelling pode falar não só de uma teogonia no sentido próprio, mas também de uma "teogonia transcendental". O seguinte trecho de *Filosofia e Religião* pode ilustrar o que afirma a presente proposição: "Também as Idéias são necessariamente de novo produtivas de igual maneira; também elas produzem somente Absoluto, somente Idéias, e as unidades que delas provêm se comportam para com elas do mesmo modo como elas mesmas se comportam para com a proto-unidade. Isso é a verdadeira teogonia transcendental: nessa região não existe outra relação como absoluta, relação que o mundo antigo só sabia exprimir, segundo sua maneira sensível, mediante a imagem da geração, pois o gerado é dependente do gerador e, não obstante, é autônomo [*selbständig*]". (VI, 35)
Uma passagem do escrito sobre a *Essência da Liberdade Humana* também pode ajudar a esclarecer o modo como se deve entender porque essa "dependência não suprime a autonomia, não suprime nem mesmo a liberdade": "Ela não determina a essência e diz apenas que, qualquer que possa ser o dependente, ele só pode ser como conseqüência daquilo de que é dependente; ela não diz o que ele é ou o que não é. Todo indivíduo orgânico é, como um indivíduo que veio a ser [*als ein Gewordenes*], somente por meio de um outro, e nessa

Escólio. O modo como os deuses se geram uns aos outros é novamente símbolo do modo como as Idéias existem umas nas outras e resultam umas das outras. A Idéia absoluta ou Deus compreende, por exemplo, todas as Idéias em si, e se estas, como compreendidas nele, são novamente pensadas como absolutas por si, elas são geradas a partir dele; por isso, Júpiter é pai dos deuses e dos seres humanos, e mesmo seres que já nasceram são novamente gerados por ele, uma vez que o curso do mundo somente com ele se inicia, e tudo tem de ser *nele*, para ser no mundo[32].

§ 37. *Explicação. O todo das criações poéticas dos deuses*, quando estas atingem a plena objetividade ou existência poética independente, *é a mitologia*. (Mera explicação, portanto não carece de demonstração).

§ 38. *Mitologia é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte.*

A demonstração é tudo o que precede. O *nervus probandi* se encontra na Idéia da arte como exposição do absolutamente belo, do belo em si, mediante belas coisas particulares; portanto, exposição do Absoluto na limitação, sem supressão do Absoluto. Essa contradição só é solucionada nas Idéias dos deuses, que não podem eles mesmos ter novamente existência independente, verdadeiramente objetiva, senão no desenvolvimento pleno até um mundo próprio e até um todo da criação poética, que se chama mitologia.

Como outro escólio. — A mitologia nada mais é <406> que o universo em traje superior, em sua figura absoluta, o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina[33], ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia. Ela (a mitologia) é o mundo e, por assim dizer, o solo unicamente no qual podem medrar e subsistir as florações da arte. Somente no interior de um tal mundo são possíveis

medida é dependente segundo o vir-a-ser, mas de maneira alguma segundo o ser. Não é absurdo, diz Leibniz, que aquele que é Deus seja ao mesmo tempo gerado, ou inversamente, tão pouco quanto é uma contradição que aquele que é o filho de um homem seja ele mesmo homem. Ao contrário, o que seria antes contraditório é se o dependente ou conseqüente não fosse autônomo. Haveria uma dependência sem dependente, uma conseqüência sem conseqüente (*consequentia absque consequente*) e, por isso, tampouco haveria verdadeira conseqüência, isso é, o conceito inteiro suprimiria a si mesmo". (VII, 346) (N.T.).

32. "Nessa trama, semelhante ao sonho, da fantasia, não é raro que as figuras divinas apareçam duplamente; como o curso dos tempos se inicia de novo com Júpiter, aquilo que existia antes dele é novamente gerado por ele, a fim de glorificar seu poder e o elevar a pai dos deuses". (Moritz, *Götterlehre*, *op. cit.*, p. 54. Cf. p. 61) (N.T.).
33. Como no § 30, *göttliche Imagination*. (N.T.).

figuras duradouras e determinadas, unicamente por meio das quais conceitos eternos podem ser expressos. As criações da arte têm de possuir a mesma, mas também uma realidade ainda mais alta que a da natureza, têm de possuir as formas dos deuses, que perduram tão necessária e eternamente quanto o gênero humano e o gênero vegetal, sendo ao mesmo tempo indivíduos e espécies, e imortais como estas.

Se a poesia é o que constitui a matéria, assim como a arte, em sentido mais estrito, é o que constitui a forma, então a mitologia é poesia absoluta, por assim dizer, a poesia em massa. É a matéria eterna da qual todas as formas surgem de maneira tão maravilhosa e tão diversa.

§ 39. *Exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular* no particular, *só é possível simbolicamente*[34].

Escólio. Exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular *no universal*, é = filosofia — Idéia —; exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular no *particular*, é = arte. A matéria universal dessa exposição = mitologia. Nesta, portanto, já está feita a segunda síntese, a da indiferença do universal e do particular com o *particular*. A proposição estabelecida é, por conseguinte, princípio da construção da mitologia em geral.

Para poder fazer a demonstração dessa proposição é necessário dar uma explicação do *simbólico*; e uma vez que esse <407> modo de exposição é novamente a síntese dos dois opostos, do esquemático e do alegórico, explicarei, portanto, nesta ocasião, o que é esquematismo e o que é alegoria.

Proposições como escólios. Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo*.

Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é *alegórica*.

A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um, é o *simbólico*.

Esses três diferentes modos de exposição têm isto em comum, que são possíveis somente mediante imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente, a forma absoluta.

34. Sobre esse parágrafo, bem como sobre os desdobramentos dele na obra de Schelling, o leitor pode consultar o trabalho de Rubens Rodrigues Torres Filho "O Simbólico em Schelling", *op. cit.*, pp. 124-158. (N.T.).

Também temos ainda de diferenciar cada um desses três da *imagem*. A imagem é sempre concreta, puramente particular e tão determinada por todos os lados, que para a completa identidade com o objeto só falta a parte determinada do espaço, no qual aquele se encontra. No esquema, ao contrário, o dominante é o universal, embora, de fato, nele o universal seja intuído como um particular. Por isso, Kant pôde defini-lo, na *Crítica da Razão Pura*, como a regra, intuída sensivelmente, da produção de um objeto[35]. Nessa medida, está de fato no meio entre o conceito e o objeto, e nesse aspecto é produto da imaginação. Vê-se mais claramente o que é o esquema pelo exemplo do artista mecânico que deve produzir um objeto de determinada forma de acordo com um conceito. Esse conceito se *esquematiza* para ele, isto é, na imaginação, o conceito, em sua universalidade, se torna imediatamente para ele ao mesmo tempo o particular e a intuição do particular. O esquema é a regra que guia seu produzir, mas nesse universal ele intui, ao mesmo tempo, o particular. <408> De acordo com essa intuição, produzirá primeiramente apenas o delineamento grosseiro do todo, então desenvolverá completamente as partes singulares, até que o esquema aos poucos se torne para ele imagem totalmente concreta e, ainda com a determinação da imagem surgindo completamente em sua imaginação, a própria obra também já está perfeita e acabada[36].

Portanto, o que é esquema e esquematismo, cada qual só pode experimentar pela própria intuição interna[37]; mas como nosso pensamento do particular é sempre propriamente um esquematizar dele, então é preciso propriamente apenas reflexão sobre o esquematizar, praticado constantemente inclusive na linguagem, para se assegurar da intuição dele. Na linguagem, sempre nos servimos apenas de designações universais, mesmo para designar o particular; nessa medida, a linguagem mesma não é outra coisa que um contínuo esquematizar[38].

35. Kant, I. *Crítica da Razão Pura* (B 176 - 187). Na explicação que dá aqui, Schelling retoma um trecho do seu *Sistema do Idealismo Transcendental*: "O esquema tem de ser diferenciado tanto da imagem quanto do símbolo, com o qual muito freqüentemente é confundido. A imagem é sempre tão determinada por todos os lados, que para a completa identidade da imagem com o objeto só falta a parte determinada no espaço, no qual aquele se encontra. O esquema, ao contrário, não é uma representação determinada por todos os lados, mas somente intuição da regra na qual um objeto determinado pode ser produzido. É intuição, não conceito, pois é aquilo que faz a mediação do conceito com o objeto. No entanto, também não é intuição do próprio objeto, mas apenas intuição da regra segundo a qual um tal pode ser produzido". (V, 508-509) (N.T.).
36. Exemplo semelhante no *Sistema do Idealismo Transcendental*: "Pode-se explicar o mais claramente o que é o esquema pelo exemplo do artista mecânico que deve produzir um objeto de determinada forma conforme um conceito. O que se lhe pode comunicar é o conceito do objeto, mas que, sem nenhum modelo fora dele, surja aos poucos de suas mãos a forma que está ligada ao objeto, isso é absolutamente incompreensível sem uma regra intuída interiormente, embora sensivelmente, que o guia na produção. Essa regra é o esquema, no qual não está contido nada de individual, e que tampouco é um conceito universal, de acordo com o qual o artista nada poderia produzir. Segundo esse esquema, ele primeiramente produz apenas o esboço grosseiro do todo, daí passa ao desenvolvimento das partes individuais, até que aos poucos o esquema se aproxima da imagem em sua intuição interna, esquema que por sua vez o acompanha até que, com a determinação da imagem surgindo completamente, ao mesmo tempo a própria obra de arte se perfaz e acaba". (V, 509)
37. "Uma tal intuição [regra da construção de um objeto] é o *esquematismo*, que cada um pode conhecer apenas por própria experiência interna, e que, para torná-lo cognoscível e orientar a experiência, só se pode descrever e separar de tudo aquilo que lhe é semelhante". *Sistema do Idealismo Transcendental*, V, 508. (N.T.).

Ora, também há de fato um esquematismo da arte, mas segundo a própria explicação que demos dele é manifesto que o mero esquematismo não pode ser chamado de exposição plena do Absoluto no particular, embora, como universal, o esquema também seja novamente um particular, só que de tal modo, que o universal significa o particular. Seria portanto impossível compreender a mitologia em geral, ou a grega em particular, pois é verdadeira simbólica[39], meramente como um esquematismo da natureza ou do universo, ainda que de fato possa parecer que elementos isolados dela assim possam ser interpretados. Que fenômenos particulares pertinentes a um certo círculo restrito se reúnam, como já se notou[40], num indivíduo, isso poderia ser compreendido como esquematismo, caso se compreendesse novamente esse mesmo indivíduo como o universal daqueles fenômenos. Mas, ao contrário, também se poderia igualmente bem dizer que neles é antes o universal (massas inteiras de fenômenos) que é significado pelo particular, o que teria tanta verdade quanto a primeira afirmação, já que na exposição simbólica as duas coisas estão unificadas. O mesmo ocorreria caso se quisesse compreender a mitologia apenas em geral como uma linguagem meramente *mais elevada*, já que a linguagem é, com efeito, totalmente esquematizante.

<409> No tocante à *alegoria*, esta é o inverso do esquema, portanto, como este, também uma indiferença do universal e do particular, mas de tal modo que aqui o particular significa o universal ou é intuído como universal. Mais que qualquer outro, também esse modo de explicação podia ser aplicado à mitologia, e também o foi muitas vezes, com alguma aparência de validez. Mas aqui sucede o mesmo que com respeito ao esquematismo. Na alegoria, o particular somente *significa* o universal, na mitologia ele próprio *é* ao mesmo tempo o universal. Mas também é muito fácil de alegorizar todo simbólico, precisamente porque a significação simbólica inclui a alegórica, da mesma maneira que na formação-em-um do universal e do particular está contida tanto a unidade do particular com o universal, quanto a do universal com o particular. Ora, era impossível esconder de si mesmo que de fato em Homero, assim

38. "Justamente dessa necessidade do esquematismo se pode concluir que todo o mecanismo da linguagem se baseará nele". Schelling, *Sistema do Idealismo Transcendental*, III, 509. (N.T.).
39. No original: *Symbolik*. (N.T.).
40. Cf. acima p. 403. (N.T.).

como nas exposições da arte plástica, os mitos não são entendidos alegoricamente, mas com absoluta independência poética, como realidade por si. Por isso, em tempos recentes se concebeu um outro expediente. A saber, afirmou-se que originalmente os mitos foram entendidos de maneira alegórica, mas Homero como que os transvestiu epicamente, tomou-os de maneira puramente poética e a partir deles compôs aquelas agradáveis fábulas infantis que narrou na *Ilíada* e na *Odisséia*. Esta é, como se sabe, a representação introduzida por Heyne[41], e que sua escola tentou tornar válida. A interna falta de espírito de tal representação nos exime de qualquer refutação dela. Poder-se-ia dizer que é o modo mais grosseiro de destruir o poético em Homero. Em suas obras não se reconhecerá nenhum vestígio de uma tal intenção vulgar.

A magia da poesia homérica e de toda a mitologia também reside, sem dúvida, em que contém também a significação alegórica como *possibilidade* — em que também se pode realmente alegorizar tudo, sem exceção. — Aí reside a infinidade de sentido na mitologia <410> grega. Mas nela o universal só existe como possibilidade. O em-si dela não é nem alegórico, nem esquemático, mas a indiferença absoluta de ambos — o simbólico. Ali, essa indiferença era o *primeiro*. Não foi Homero quem primeiro tornou aqueles mitos poética e simbolicamente independentes, eles já o eram no início; que se separasse o alegórico neles, foi um achado de tempos posteriores, somente possível depois da extinção de todo espírito poético. Assim, como mostrarei na seqüência, também é possível tornar bastante evidente que, na poesia grega, o mito homérico e, nessa medida, o próprio Homero é absolutamente o primeiro e o início. As poesias e filosofemas alegóricos, como os denomina Heyne, são inteiramente a obra de épocas posteriores. A síntese é o primeiro. Esta é a lei universal da formação grega, que por isso mesmo mostra sua absolutez. Assim, também vemos claramente que a mitologia se encerra, assim que começa a alegoria. O encerramento do mito grego é a conhecida alegoria de Amor e Psiquê[42].

O total afastamento da fantasia grega em relação ao alegórico se mostra principalmente nisto, que mesmo as personificações, que, como Éris (Discórdia), são as que mais facilmente poderiam ser consideradas como seres alegóricos, são no entanto tratadas inteiramente não apenas como seres que devam significar algo, mas como seres *reais*, que são ao mesmo tempo aquilo que sig-

41. Christian Gottlob Heyne (1729-1812), *De origine et causis fabularum homericarum*. Como aponta K. A. F. Schelling, a segunda preleção da "Introdução" à *Filosofia da Mitologia* é dedicada à discussão da obra de Heyne. (N.T.).

42. Narrada por Apuleio na obra também conhecida como *O Asno de Ouro*. (N.T.).

nificam. (Oposição dos modernos nisso: Dante, alegórico no mais alto estilo, depois Ariosto, Tasso. Exemplo: a *Henriade* de Voltaire, na qual o alegórico é totalmente visível e grosseiro).

O *conceito* do simbólico está agora suficientemente elucidado pela oposição. Pode-se considerar a sucessão gradual dos três modos de exposição novamente como uma sucessão gradual das potências. Nessa medida, são novamente categorias universais. Pode-se dizer: a natureza apenas alegoriza na série dos corpos, uma vez que o particular somente significa o universal, sem o ser ele mesmo; daí, não haver gêneros. Na luz, em oposição aos corpos, ela é esquematizante; no orgânico, é simbólica, pois aqui o conceito infinito está vinculado ao próprio objeto, <411> o universal é totalmente o particular, e o particular, o universal. Do mesmo modo, todo pensar é um mero esquematizar; todo agir, ao contrário, é alegórico (pois é, como particular, significante de um universal); a arte é simbólica. Essa diferença também deve ser transferida para as ciências. A aritmética é alegorizante, pois significa o universal por meio do particular. A geometria pode ser chamada de esquematizante, desde que designa o particular por meio do universal. Finalmente, a filosofia é a simbólica entre essas ciências[43]. (Voltaremos aos mesmos conceitos na construção das formas singulares da arte. A música é uma arte alegorizante; a pintura é esquematizante; a plástica, simbólica. Do mesmo modo, na poesia, a lírica é alegórica, a poesia épica tem necessário pendor para esquematizar, a poesia dramática é simbólica).

De toda essa investigação resulta então como *corolário* necessário: a mitologia em geral e toda criação poética dela em particular não devem ser compreendidas, nem esquematicamente, nem alegoricamente, mas *simbolicamente*.

Pois a exigência de exposição artística absoluta é: exposição com *completa indiferença*, de tal maneira que o universal *é* totalmente o particular, e o particular *é* ao mesmo tempo todo o universal, um não significa o outro. Essa exigência é satisfeita poeticamente na mitologia. Porque nela cada figura deve ser tomada como aquilo que é, pois, por isso mesmo, também é tomada como aquilo que significa. Aqui a significação é ao mesmo tempo o próprio ser, é passada para o objeto, é um com ele. Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmos já não são *nada*. Neles, porém, a realidade é um com a idea-

43. "[...] se aquela [a matemática] é necessariamente *ou* exposição do universal no particular ou exposição do particular no universal [como geometria e aritmética], esta [a filosofia] não é nem uma nem outra, mas *exposição das unidades na indiferença absoluta*, que aparecem separadas na matemática". *Sobre a Construção na Filosofia*, V, p. 131. (N.T.).

lidade (§ 29), isto é, também a *Idéia* deles, o seu conceito é destruído, se não são pensados como reais. Seu supremo encanto se baseia precisamente em que, porque meramente *são*, sem referência alguma — absolutos em si mesmos —, no entanto sempre deixam ao mesmo tempo transparecer a significação. Não nos contentamos, sem dúvida, com o ser meramente *sem significação*, tal como, por exemplo, é dado pela mera imagem, <412> porém tampouco com a mera significação, mas queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por *Sinnbild*[44].

Não se pode deixar de reconhecer a alegoria mesmo em seres naturais, por exemplo, na planta: esta é como que a beleza moral antecipada, mas não conteria encanto algum para a fantasia, nem satisfação alguma para a intuição, se existisse em função dessa significação e não, em primeiro lugar, em função de si mesma. O que nos cativa, porém, é reconhecer ao mesmo tempo o significativo, o pleno de sentido, justamente nesse ser não-intencional, despreocupado, sem finalidade externa. Observar isso como propósito nele suprime para nós o próprio objeto, que, porque deve ser absoluto segundo sua natureza, não pode existir em função de nenhum fim que esteja fora dele.

Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães e em geral, cabe em primeiro lugar a Moritz. Ainda que à sua visão falte a última perfeição e acabamento, e só possa mostrar que é assim com essas criações poéticas, não, porém, a necessidade e o fundamento delas, ainda assim o senso poético impera por toda a sua exposição, e nela talvez se possam reconhecer traços de Goethe, que exprimiu essas visões em suas próprias obras, e sem dúvida também as despertou em Moritz[45].

É ainda um *corolário* secundário: que a mitologia deva ser compreendida *historicamente*, de maneira igualmente imediata.

A visão mais prosaica dessas criações poéticas é, sem dúvida, aquela segundo a qual uma grande parte da história dos deuses significa vestígios de grandes revoluções naturais no mundo primitivo, os próprios deuses significam

44. A palavra *Sinnbild*, versão vernácula de símbolo, é formada, como diz Schelling, pelos substantivos *Sinn* (sentido) e *Bild* (imagem). (N.T.).

45. Sobre a relação de Goethe com Moritz e Schelling no que respeita à interpretação da mitologia, veja-se o já mencionado trabalho de Rubens Rodrigues Torres Filho, "O Simbólico em Schelling", que lembra a seguinte passagem de Goethe (*Gedanken und Sprüche*) sobre o símbolo: "O verdadeiro simbolismo é aquele em que o particular é o representante do universal, não com sonho e sombra, mas como revelação (*Offenbarung*) vital-instantânea do insondável". (p. 125) (N.T.).

reis antiqüíssimos etc. Ora, com isso a própria referência da mitologia à intuição do universo e da natureza seria diferente do que ocorre na referência histórica, isto é, se perderia a pura e simples validez universal dela. A mitologia tem realidade universal para todos os tempos somente como tipo — por assim dizer, como <413> o próprio mundo prototípico. O maravilhoso entrelaçamento que ocorre nesse todo divino nos deixa de fato esperar que lances da história também exerçam um papel nela. Mas quem pode separar o individual nesse todo vivo, sem destruir a coesão do todo? Da mesma maneira que tais criações poéticas nos deixam entrever a natureza através de si mesmas, como que por uma delicada fragrância, da mesma maneira também atuam como uma névoa por entre a qual reconhecemos a época remota do mundo primitivo e as grandes figuras singulares que se movem sobre seu escuro pano de fundo. Tudo o mais nos convence de que o atual gênero humano é um gênero humano de segunda mão, de que, portanto, sem dúvida um dia realmente existiu aquilo que vive nas criações poéticas da mitologia, e uma estirpe de deuses precedeu a atual estirpe dos homens[46]; no entanto, as criações poéticas mitológicas devem elas mesmas ser consideradas de maneira inteiramente independente de uma tal verdade, e totalmente sozinhas, em si mesmas. (Os senhores não mais se surpreenderão se não tenho feito uso algum daquelas apreciadas explicações histórico-psicológicas da mitologia, segundo as quais a origem dela deve ser buscada nos esforços que rudes filhos da natureza fizeram para tudo personificar e vivificar, mais ou menos como faz também aquele selvagem americano quando enfia a mão numa panela de água fervendo e crê haver ali dentro um animal que o morde. A mitologia seria diferente dessa tosca linguagem natural, não segundo o princípio, mas somente segundo o grau de execução. Segundo outros, ela é um mero expediente que se deve à pobreza das designações ou ao desconhecimento das causas; daí, por exemplo, o deus do trovão, o deus do fogo etc.).

§ 40. *O caráter da verdadeira mitologia é o da universalidade, da infinitude.* — Pois, segundo o § 34, ela só é em si mesma possível desde que seja desenvolvida até a totalidade e exponha o próprio universo prototípico. Neste, porém, não somente todas as coisas, mas também todas as relações das coisas existem simultaneamente como possibilidades absolutas; o mesmo, portanto, tem de ser o caso na mitologia: nessa medida, é universalidade. Contudo, já que no <414> universo em si, no mundo prototípico, do qual a mitologia é a expo-

46. Sobre a estirpe atual dos homens e a dos antepassados, cf. *Filosofia e Religião*, IV, 58. (N.T.).

sição imediata, passado e futuro existem como um, o mesmo também tem de ser o caso na mitologia. Ela não tem apenas de expor o presente ou mesmo o passado, mas também compreender o futuro; como por antecipação profética, ela também tem de ser de antemão conforme ou adequada a relações futuras e desenvolvimentos infinitos do tempo, isto é, tem de ser infinita.

Perante o entendimento, essa infinitude tem de se exprimir de modo que entendimento algum seja capaz de a desenvolver completamente; de modo que nele mesmo haja uma possibilidade infinita de formar sempre novas relações.

§ 41. *As criações poéticas da mitologia não podem ser pensadas nem como intencionais, nem como sem intenção.* — Não podem ser pensadas como intencionais, pois senão teriam sido inventadas em função de uma significação, o que é impossível, segundo o § 39. Não podem ser pensadas como sem intenção, porque não são sem significação. Com isso se afirma, no fundo, o mesmo que já se afirmou *implicite* no que precede, a saber, que as criações poéticas da mitologia são ao mesmo tempo significativas e sem significação — significativas, porque são um universal no particular; sem significação, porque ambos existem novamente com indiferença absoluta, de modo que aquilo em que se indiferenciam é, de novo, absoluto, é em função de si mesmo.

§ 42. *A mitologia não pode ser nem a obra do ser humano singular, nem do gênero ou da espécie* (se estes são somente uma composição de indivíduos), *mas unicamente do gênero, se ele mesmo é indivíduo e igual a um ser humano singular.* Não pode ser obra do indivíduo singular, porque a mitologia deve ter objetividade absoluta, deve ser um segundo *mundo*, que não pode ser o do indivíduo singular. Não pode ser obra de um gênero ou da espécie, se estes são somente uma composição de indivíduos, pois então seria sem concordância harmônica. Para sua possibilidade exige necessariamente, portanto, um gênero que é indivíduo como um único ser humano. A incompreensibilidade <415> que essa Idéia pode ter para nossa época nada subtrai a sua verdade. Ela é a Idéia suprema para *toda* a história em geral. A natureza já contém analogias, alusões remotas a tal circunstância, no modo como os impulsos artísticos dos animais se exteriorizam, pois em diversas espécies todo um gênero atua em conjunto, cada indivíduo age como todo, e o próprio todo age novamente como indivíduo[47].

47. O impulso artístico (*Bildunstrieb*) dos animais é um dos elementos essenciais da filosofia da natureza schellingiana. O autor examina também esse impulso "genial" dos animais na Quarta Seção da *Filosofia da Arte* (pp. 573-574). (N.T.).

Uma tal circunstância pode nos ser tanto menos estranha na arte, já que é precisamente aqui — no nível supremo da produção — que vemos surgir ainda uma vez a oposição entre a *natureza* e a *liberdade*, e é na arte, por exemplo, que a mitologia grega nos restitui *a própria natureza*, como ainda demonstrarei determinadamente. Mas também somente na arte pode a natureza efetuar uma tal união do indivíduo e do gênero (no agir ela também afirma seu direito, mas menos visivelmente, mais no todo que no indivíduo singular, e no indivíduo singular apenas por momentos). Na mitologia grega, a natureza exibiu uma tal obra de um impulso artístico coletivo, que se estendeu a todo um gênero, e a formação oposta à dos gregos, a formação moderna, nada apresenta de semelhante, ainda que tenha intentado, por assim dizer instintivamente, algo semelhante na formação de uma Igreja universal.

Essa circunstância, mediante a qual temos de pensar o surgimento da mitologia grega — todo um gênero sendo possuído, posse única em sua espécie, por um espírito artístico coletivo —, só pode ser tornada plenamente clara na oposição com a origem da poesia moderna, à qual não poderei dar prosseguimento agora. Lembro a hipótese de Wolf[48] sobre Homero, segundo a qual tampouco este teria sido, em sua figura original, a obra de um indivíduo singular, mas sim de muitos homens impelidos por igual espírito. Como crítico, Wolf tomou a questão de uma maneira demasiadamente empírica, demasiadamente limitada à obra escrita que denominamos Homero, numa palavra, demasiadamente secundária para poder tornar clara e intuitiva a própria Idéia em questão, o universal talvez de sua própria representação. Deixo aqui totalmente em suspenso a irrestrita correção da visão wolfiana <416> sobre Homero, mas com a proposição aqui estabelecida pretendo afirmar sobre a mitologia o mesmo que Wolf afirmou sobre Homero. A mitologia e Homero são um, e Homero já estava pronto, envolvido, existindo como que *potentialiter* na primeira criação poética da mitologia. Uma vez que Homero, se assim posso dizer, já estava predeterminado espiritualmente — no protótipo —, e a trama de suas criações poéticas já estava entrelaçada com a da mitologia, então é compreensível como poetas, de cujos cantos Homero teria sido composto, podiam intervir no todo, cada qual independentemente do outro, sem suprimir a sua harmonia ou sair da primeira identidade. Era realmente um poema já existente — ainda que não empiricamente — aquele que recitavam. Portanto, a origem da mitologia e a ori-

48. Trata-se do célebre livro de Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum* (1795), que levanta pela primeira vez a hipótese filológica de que os poemas homéricos não eram obra de um único autor, desencadeando a chamada "questão homérica". (N.T.).

gem de Homero coincidem, daí ser compreensível como a origem de ambos ficou igualmente oculta já para os mais antigos historiadores helênicos, e já Heródoto representa a questão unilateralmente, dizendo que foi Homero quem por primeiro fez a história dos deuses para os helenos[49].

Os próprios antigos caracterizam a mitologia e, já que para eles a mitologia coincide em um com Homero, as criações poéticas homéricas como a raiz comum da poesia, da história e da filosofia. Para a poesia, ela é a protomatéria da qual tudo surgiu, o oceano, para usar uma imagem dos antigos, do qual todos os rios provêm e para o qual todos eles retornam[50]. Só aos poucos a matéria mítica se perde na matéria histórica: poder-se-ia dizer, somente quando aparece a Idéia do infinito e pode surgir a referência ao *destino* (Heródoto)[51]. Entre um período e outro, porque o infinito, ainda totalmente vinculado à matéria, atua ele mesmo de modo material, a divina semente lançada na mitologia ainda viceja por muito tempo em grandes acontecimentos maravilhosos, como o são os da época heróica. Ainda não surgiram as leis da experiência comum, e toda uma massa de fenômenos ainda se concentra em grandes figuras individuais, como também ocorre na *Ilíada*.

Já que nada mais é que o próprio mundo prototípico, a primeira intuição geral do universo, a mitologia foi a fundação <417> da filosofia, e é fácil mostrar que determinou também toda a direção da filosofia grega. A primeira coisa que dela se desprendeu foi a mais antiga filosofia da natureza dos gregos, que ainda era puramente realista, até que o elemento idealista foi nela introduzido, primeiro por Anaxágoras (νοῦς)[52] e depois dele, de maneira ainda mais perfeita e acabada, por Sócrates. Mas ela também foi a primeira fonte da parte moral

49. "Parece-me que Hesíodo e Heródoto, quanto à idade, foram mais velhos do que eu em quatrocentos anos, e não mais. Eles são os que compuseram a teogonia para os gregos, deram os nomes aos Deuses, distinguiram-lhes honras e artes, e indicaram suas figuras". Heródoto, *Histórias*, II, 53. (A tradução foi extraída da contracapa da edição que Jaa Torrano preparou da *Teogonia. A Origem dos Deuses*, publicada pela Editora Iluminuras) (N.T.).

50. A imagem do oceano é utilizada também no final do *Sistema do Idealismo Transcendental* (III, 629). Alusão provável à passagem da *Ilíada*, XXI, 194 e ss.: "Rio nenhum se lhe iguala [a Zeus], nem mesmo o possante Aquelôo,/ nem, ainda, a força inconteste do Oceano de leito profundo,/ que os mares todos da terra alimenta e, assim, todos os rios,/ bem como os poços escuros e as fontes de ledo murmúrio.", conforme a tradução de Carlos Alberto Nunes. Sobre a visão cosmogônica ligada ao Rio Oceano, cf. G.S. Kirk e J.E. Raven, *Os Filósofos Pré-socráticos*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 4-12. (N.T.).

51. Sobre a remissão constante de Heródoto à noção de destino, veja-se a *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, de Friedrich Schlegel. (Em *Kritische Ausgabe*. Edição de Erich Behler. Paderborn, Schöningh, 1979, vol. 1, p. 410, nota) (N.T.).

52. Sobre o espírito, o entendimento (νοῦς; em grego no original) em Anaxágoras, cf. DK 59 B 11-14. Tradução em *Os Pré-socráticos*, São Paulo, Abril, 1978, 2. ed., 1978, pp. 263-264. (N.T.).

da filosofia. As primeiras visões de relações morais, mas principalmente aquele sentimento comum a todos os gregos, que atinge o supremo cultivo em Sófocles, sentimento, profundamente marcado em todas as suas obras, da sujeição dos homens aos deuses, o senso de limitação e de medida também naquilo que é moral, o desprezo da arrogância, da violência atroz etc., as mais belas partes morais das obras de Sófocles, tudo isso ainda provém da mitologia.

Assim é, pois, a mitologia grega não apenas de infinito sentido por si, mas, já que, por sua *origem*, também é a obra de uma espécie que é ao mesmo tempo indivíduo, ela mesma é a obra de um deus, tal como aparece no epigrama a Homero contido na própria Antologia Grega:

War Homeros ein Gott, so werden ihm Tempel errichtet,
War er ein Sterblicher, sey dennoch er göttlich verehrt[53].

Ainda uma reflexão. — Construímos a mitologia de maneira inteiramente racional a partir das primeiras exigências da arte, e a mitologia grega se expõe, por si mesma, como a solução de todas essas exigências. Aqui, a completa racionalidade da arte e poesia gregas se impõe pela primeira vez a nós, de modo que sempre se pode estar seguro de encontrar, na formação grega, cada gênero artístico e quase o próprio indivíduo artístico construído conforme aquela Idéia. A poesia e arte modernas são, ao contrário, o lado irracional e, nessa medida, negativo da arte antiga, com o que não a quero rebaixar, já que também o negativo pode, como tal, se tornar de novo forma que acolhe o que é perfeito e acabado.

Isso nos leva à oposição entre a *poesia antiga e a poesia moderna* no que se refere à mitologia.

<418> Assim como já na natureza o retorno da mesma oposição em potências diferentes nos põe em confusão se não conhecemos a lei universal dele, assim também, muito mais ainda, na história e naquilo que nos parece pertencer à liberdade. Sem nenhum outro fundamento, já meramente pela realidade nos veríamos constrangidos a admitir que a oposição entre natureza e liberdade e a oposição entre infinito e finito também retornam novamente na

53. "Se Homero foi um deus, a ele templos se ergam,/Se foi um mortal, como deus, *porém*, venerado seja." A referência é indicada por Werner Beierwaltes: o epigrama é o de número 301 da chamada *Antologia de Planude*. Os versos no original são os seguintes: "Εἰ θεός ἐστιν Ὅμηρος, ἐν ἀθανάτοισιν σεβέσθω· ἐι δ' αὖ μὴ θεός ἐστι, νομιςέσθω θεός ειναῖ." [Se Homero é um deus, venerado seja junto aos imortais; / mas se não é um deus, que seja reconhecido como tal". Segundo Robert Aubreton, o epigrama é provavelmente de um platônico da época romana, e o dístico pode ser lido sob o quadro *Apologia de Homero*, de Ingres. (N.T.).

própria arte — o vínculo supremo de natureza e liberdade —, e precisamos de uma norma firme, de um tipo delineado a partir da própria razão para compreender a necessidade desse retorno. A mera via da definição[54] não leva, de modo algum e em nada, ao verdadeiro conhecimento. A ciência não define[55]; ela constrói, sem se preocupar com que objetos possam surgir de seu agir puramente científico; só que, precisamente nesse procedimento, é surpreendida no final com a totalidade plena e fechada; os objetos entram imediatamente, pela própria construção, em seu verdadeiro lugar, e esse lugar que recebem na construção é ao mesmo tempo a única definição[56] verdadeira e correta deles. Não é preciso então continuar regredindo por inferência do fenômeno dado a sua causa: ele é este fenômeno determinado, porque surge neste lugar e, inversamente, ocupa este lugar, porque é este fenômeno determinado. Somente nesse procedimento há necessidade.

Para fazer agora uma aplicação mais próxima disso a nosso objeto, a mitologia grega poderia ser considerada, de todos os lados, e explicada, sob todos os aspectos, como um fenômeno dado; sem dúvida, também essa explicação nos levaria de volta à mesma visão que nos foi dada pela construção — (pois também é precisamente uma vantagem da construção, que antecipe com a razão aquilo a que a explicação corretamente empreendida reconduz no final), mas nesse procedimento ainda sempre faltaria algo, o conhecimento da necessidade e do nexo universal, que determina exatamente este lugar e este fundamento para este fenômeno. A <419> visão e consideração mais exata da mitologia grega tem de convencer todo aquele que tem sentido para ela de que essa mitologia restitui a natureza na esfera da própria arte, mas a construção designa, de antemão e com necessidade, o lugar que ela ocupa no nexo universal.

Num sentido outro e mais elevado, o princípio da construção é o da física antiga, *de que a natureza tem horror ao vazio*. Onde, portanto, houver um lugar vazio no universo, a natureza o preencherá. Expresso de maneira menos figurada: no universo não há possibilidade incompleta, todo possível é real. Como o universo é um só, indivisível, ele não pode desaguar em nada, sem desaguar por inteiro. Não há universo da poesia sem que nele também *natureza* e *liberdade* novamente estejam opostas. Quem quisesse entender nossa afirmação de que a mitologia grega é uma obra da natureza como se ela o fosse de uma maneira tão cega quanto as produções do impulso artístico dos animais, este decerto a entenderia de modo inteiramente grosseiro. Mas não se afastaria menos da verdade aquele que a quisesse pensar como uma obra da liberdade poética absoluta.

54. Ou "explicação". Cf. nota à p. 373. (N.T.).
55. Ou "explica" (*erklärt*). (N.T.).
56. Ou "explicação" (*Erklärung*). No parágrafo seguinte, a solução inversa parece mais razoável. (N.T.).

Já indiquei os principais traços por meio dos quais a mitologia grega se expõe novamente como natureza orgânica no interior do mundo artístico. Já se observou várias vezes como nela domina a fuga do informe, do ilimitável. Assim como o orgânico só pode surgir do orgânico, e isso regressivamente até o infinito, assim também aqui nada surge sem geração, nada surge do informe, do infinito por si, mas sempre do já formado. A despeito da infinitude, que ela ainda sempre possui, a mitologia grega se mostra, para fora, inteiramente finita, perfeita e acabada, realista segundo toda a sua essência. Tal como no organismo, aqui, nesse nível superior, o infinito se mostra de novo imediatamente vinculado à matéria; por isso, no interior desse todo, toda formação é uma formação necessária, e se esse todo é considerado como um único ser orgânico, então tem, para dentro, realmente a <420> infinitude material que distingue o ser orgânico. A formação brota da formação, que não é apenas divisível ao infinito, mas realmente dividida. Em lugar algum o infinito aparece como infinito, ele está em toda parte, mas somente no objeto — vinculado à matéria —, por exemplo, nos cantos homéricos, mas em parte alguma na reflexão do poeta. Infinito e finito ainda repousam sob um invólucro comum. Em comparação com a natureza, cada uma de suas figuras é idealmente infinita, mas realmente limitada e finita em relação à própria arte. Daí a total ausência de quaisquer conceitos morais na mitologia, se concerne aos deuses. Estes são seres orgânicos de uma natureza superior, absoluta, inteiramente idealista. Agem inteiramente como tais, sempre em conformidade com sua delimitação e, por isso, novamente de maneira absoluta. Mesmo os deuses mais morais, como Têmis, não são todavia morais por moralidade, mas neles isso também faz novamente parte da limitação. Somente aos mortais a moralidade coube como doença e morte, e na relação com os deuses ela só pode se exteriorizar neles como revolta contra os deuses. Prometeu é o protótipo que a mitologia antiga apresenta da moralidade. É o símbolo universal da porção que nela cabe à moralidade. Já que nele a liberdade se exterioriza como independência dos deuses, é acorrentado ao rochedo e eternamente afligido pelo abutre enviado por Júpiter, que lhe rói o fígado sempre de novo regenerado. Assim, representa todo o gênero humano e em sua pessoa suporta os tormentos da espécie inteira. Aqui, portanto, de fato o infinito aparece, mas é de novo imediatamente atado, retido e limitado em seu aparecimento. O mesmo ocorre na tragédia antiga, onde a suprema moralidade reside no reconhecimento das barreiras e da limitação imposta ao gênero humano.

Se todas as oposições em geral se baseiam apenas numa preponderância de um, jamais na exclusão total do oposto <421>, o mesmo valerá também necessariamente para a poesia grega. Portanto, se afirmamos que finitude, limitação, é a lei fundamental de toda formação grega, com isso não se afirma que nela não é em parte alguma perceptível um sinal de vida do oposto, do infinito. Ao contrário, o ponto em que ele apareceu, de maneira decisiva, pode ser indicado com bastante precisão. Esse momento foi, sem dúvida, o do nascente republicanismo, cuja origem também se pode aceitar como sendo contemporânea da origem, principalmente, da arte lírica e da tragédia[57]. Mas esta é precisamente a demonstração mais notória de que esse mais decisivo sinal de vida do infinito na formação grega, que chegou até uma certa exteriorização, é inteiramente pós-homérico[58]. Não que já não tivesse havido antes na Grécia práticas e ritos religiosos se referindo mais imediatamente ao infinito, que, como mistérios, já na origem se isolaram do universalmente válido para todos e da mitologia. Não seria difícil demonstrar que todos os elementos místicos — até explicação mais pormenorizada é assim que provisoriamente denominarei todos os conceitos que se referem imediatamente ao infinito — são originalmente estranhos à formação helênica, e esta igualmente também só pôde se apropriar deles mais tarde, na filosofia[59].

Os primeiros sinais de vida da filosofia, cujo começo é, em toda parte, o conceito do infinito, se mostraram eles mesmos primeiramente em poemas místicos, tais como as canções órficas mencionadas por Platão e Aristóteles[60], os

57. Friedrich Schlegel, *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, p. 24 (N.A.). [*op. cit.*, pp. 556-557. (N.T.)].

58. Essas questões haviam sido tratadas por Friedrich Schlegel na *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, citada por Schelling na nota anterior. De fato, ali se pode ler, por exemplo, o seguinte: "Porém, mais importante e decisivo é que em lugar algum Homero se eleva ao conceito ou ao sentimento do infinito, a que tão visivelmente se reportam sem exceção todas as ações e doutrinas místicas... A faculdade do infinito ainda está adormecida nele, como na alma de um menino, antes que o botão tivesse se desenvolvido até a flor do entusiasmo juvenil. Ele não expõe jamais o infinito, nem o da natureza, nem o da maneira de pensar e proceder" (*op. cit.*, p. 410). (N.T.).

59. Cf. a seguinte passagem da *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, de Friedrich Schlegel: "Se essa representação [de uma infinitude incompreensível] é começo e fim de toda filosofia, e se esse primeiro pressentimento dela se exterioriza em danças e cantos báquicos, em ritos e festas entusiásticas, em imagens e poemas alegóricos, então as orgias e mistérios são os primeiros inícios da filosofia grega, e não foi uma idéia feliz começar a história dela com Tales, e fazê-la surgir subitamente, como que do nada. Deveríamos, portanto, tratar com veneração as orgias e mistérios gregos, não como manchas estranhas e como um desvio casual, mas como componente essencial da formação antiga, como um degrau necessário no desenvolvimento sucessivo do espírito grego" (*op. cit.*, p. 411). (N.T.).

60. Caroline Sulzer lembra que a remissão de Platão às canções órficas se encontra no *Protágoras*, 316 d, e a de Aristóteles é transmitida por Cícero no *De natura deorum*, I 107. As referências são do próprio

poemas de Museu, os muitos poemas do vidente e filósofo Epimênides. Quanto mais o princípio do infinito se desenvolveu na formação grega, tanto mais esforços se fizeram para dar a essa poesia mística um prestígio mais alto devido à idade dela, fazendo recuar sua origem para antes, inclusive, da época de Homero. Mas já Heródoto contradiz isso, quando afirma que são mais jovens todos os poetas que se presume ser mais antigos que Homero e Hesíodo[61]. Homero não conhece as orgias, o entusiasmo, no sentido dos sacerdotes e filósofos[62].

<422> Por menos significativos que tenham sido para a história da poesia helênica, esses elementos místicos nos são no entanto dignos de nota como os primeiros sinais de vida do pólo oposto na formação grega, e se designamos a oposição, apreendida em seu ponto supremo, como cristianismo e paganismo, então eles nos indicam elementos do cristianismo no paganismo, da mesma maneira que, ao contrário, podemos comprovar iguais elementos de paganismo no cristianismo.

Se se observa a *essência* das criações poéticas gregas, nelas finito e infinito se interpenetraram de tal modo, que não se pode perceber nenhuma simbolização de um pelo outro, mas somente a absoluta equiparação de ambos. Mas se se observa a *forma*, então toda aquela formação-em-um de infinito e finito é novamente exposta no finito ou particular. Ora, onde a imaginação não chegou à completa interpenetração recíproca de ambos, somente dois casos puderam ocorrer: ou o infinito foi simbolizado pelo finito, ou o finito, pelo infinito. Este último foi o caso do oriental. O grego não fez o unilateralmente infinito descer até a finitude, mas o infinito já interpenetrado com o finito, isto é, o completamente divino, o divino, se é totalidade. *Nesta medida*, a poesia grega é a poesia absoluta e, como ponto de indiferença, não tem oposição alguma fora de si. Em parte alguma o oriental chegou até a interpenetração ela mesma: portanto, não somente figuras de uma vida poética verdadeiramente independente são impossíveis em sua mitologia, mas também toda a sua simbólica é ainda unilateral, ou seja, simbólica do finito mediante o infinito; por isso, está com sua imaginação totalmente no mundo supra-sensível ou intelectual, para onde também transpõe a natureza, em vez de, inversamente, simbolizar o mundo intelectual — como aquele em que finito e

Schelling na *Filosofia da Revelação* (XIII, pp. 432 e 430). Cf. também a *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, de Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p. 407. (N.T.).

61. *Histórias*, II, 53. Cf. Schelling, XIII, pp. 428 e 430. Cf. também a *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*: "Já Heródoto, que aliás repete toda e qualquer lenda, considera mais jovens os poetas que são tidos como mais velhos que Homero e Hesíodo [...]" (N.T.).

62. "A poesia homérica não conhece nem as orgias nem o entusiasmo no sentido dos sacerdotes, poetas e pensadores posteriores". Schlegel, F. *História da Poesia dos Gregos e dos Romanos*, *op. cit.*, p. 408 (N.T.).

infinito são um — mediante a natureza e, assim, o transpor para o reino do finito, e em tal medida se pode realmente dizer que sua poesia é o reverso da grega.

Se por infinito entendemos o absolutamente infinito, portanto, <423> a plena formação-em-um de infinito e finito, então a fantasia grega foi do infinito ou eterno em direção ao finito, a fantasia oriental, ao contrário, do finito em direção ao infinito, mas de tal modo que a cisão não foi necessariamente suprimida na Idéia do infinito. Isso talvez possa ser exposto da maneira mais precisa na doutrina persa, tal como é conhecida pelos livros do Zenda-Avesta e por outras fontes. Mas as mitologias persa e hindu são, sem dúvida, as mais famosas entre as mitologias idealistas. Seria inépcia querer aplicar à mitologia hindu o mesmo que vale para a mitologia grega (realista), e exigir que suas figuras sejam tratadas independentemente, em si, puramente como aquilo que são. Por outro lado, é inegável, no entanto, que a mitologia hindu se aproximou mais que a persa da significação poética. Se em todas as suas formações esta permanece mero esquematismo, aquela ao menos se eleva à formação alegórica, e o alegórico é o princípio poético nela dominante. Daí a facilidade com que mentes poéticas superficiais dela se apropriam. Com isso não se chega ao simbólico. Todavia, visto que é poética ao menos pela alegoria, com o maior aprimoramento do lado alegórico pôde de fato surgir verdadeira poesia, de modo que a formação hindu tem obras de genuína arte poética para mostrar. O fundamento ou tronco é apoético, mas é poético o que por si mesmo se formou como que independentemente dele. A cor dominante também nos poemas dramáticos dos indianos, por exemplo, no *Xakuntalá* e no poema, transpirando nostalgia e volúpia, *Gita-Govinda*, é lírico-épica. Esses poemas não são alegóricos por si, e se porventura os namoros e a mutabilidade do deus Krishna (que são o tema do poema mencionado por último) tinham originalmente significação alegórica, ao menos nesse poema eles a perderam. Mas embora essas obras não sejam alegóricas, pelo menos não como *todo*, no entanto a construção interna delas é toda no espírito da alegoria. Não se pode de fato saber o quanto a poesia dos hindus teria se cultivado até a arte, <424> se por sua religião não lhes tivesse sido negada toda arte plástica como plástica[63]. A melhor maneira de apreender o espírito de sua religião, de seus costumes e de sua poesia, é quando se pensa que o seu tipo fundamental é o organismo vegetal. No mundo orgânico a planta é, por si, de novo a essência alegórica. Cor e cheiro, essa linguagem muda,

63. Como ficará claro pela seqüência, por força de sua religião, a arte *plástica* (*bildende*) hindu não pôde chegar ao supremo desenvolvimento da *plástica* (*Plastik*), isto é, da *escultura*. (N.T.).

são seu único órgão, por meio do qual se dá a conhecer. Esse caráter vegetal se exprime em toda a formação deles, como, por exemplo, na arquitetura (arabescos): das artes plásticas, ela é a única na qual chegaram a um grau significativo de aprimoramento. A arquitetura ainda é em si uma arte alegórica, que tem o esquema das plantas por fundamento, e muito particularmente o é a arquitetura hindu, a respeito da qual mal se pode evitar o pensamento de que deu origem àquela que se chama de *gótica* (a isso voltaremos de novo mais tarde)[64].

Por mais longe que possamos recuar na história da formação humana, encontraremos já duas correntes separadas de poesia, filosofia e religião, e o espírito universal do mundo também se revela, dessa maneira, sob dois atributos opostos, o ideal e o real.

A mitologia realista atingiu seu florescimento na mitologia grega; a idealista desaguou toda, com o correr do tempo, no cristianismo.

O curso da história antiga jamais podia se interromper assim, nem um mundo realmente novo podia começar, mundo que realmente *começou* com o cristianismo, sem uma queda[65] que, por assim dizer, atingiu todo o gênero humano.

Aqueles que só estão em condição de apreender as coisas na singularidade, também assim podem proceder com respeito ao cristianismo. Para um ponto de vista mais alto, este foi, em seu primeiro surgimento, um mero fenômeno singular do espírito *universal*, que em breve deveria se apoderar do mundo inteiro. Não foi o cristianismo que criou unilateralmente o espírito daqueles séculos; primeiramente, ele foi apenas uma exteriorização *desse* espírito universal, foi o primeiro a *expressar* esse espírito e, com isso, a fixá-lo.

<425> É necessário recuar aos inícios históricos do cristianismo, até para posteriormente compreender a poesia que a partir dele se configurou num todo independente. Para antes de mais nada somente apreender em geral em sua oposição essa espécie de poesia, que não difere da antiga somente em grau, mas totalmente, temos de procurar apreender as circunstâncias iniciais que antecedem sua posterior transfiguração em poesia.

Na primeira época do cristianismo, logo reconhecemos dois momentos de todo diferentes. O primeiro, quando se manteve inteiramente no interior da religião materna — a religião judaica — como crença de uma seita isolada; Cristo mesmo não foi além disso, ainda que, tanto quanto se sabe de sua história, estivesse imbuído, e de certo modo o tinha de estar, de um bem alto pres-

64. Quarta Seção, pp. 585-586. (N.T.).

65. Trata-se do problema da queda (*Abfall*, também "apostasia"), tema central de Schelling em *Filosofia e Religião*. (*SW*, IV, pp. 28 e ss.) (N.T.).

sentimento da difusão posterior de sua doutrina. A mitologia judaica, que se depurara em alguma medida somente depois que, tendo sido subjugada politicamente, aquela nação se pôs em contato mais próximo com povos estrangeiros — pois deve todos os modos de representação mais elevados, inclusive o monoteísmo filosófico, a povos estrangeiros —, a mitologia judaica foi, em sua origem e em si, uma mitologia totalmente realista. Nessa matéria bruta Cristo lançou o germe de uma moralidade superior, tenha ele ou não (hipótese de uma relação de Cristo com os essênios) criado esse germe de si, de uma maneira totalmente independente. Não podemos julgar até onde teria ido a influência particular de Cristo sem os acontecimentos posteriores. O que deu o supremo impulso a sua causa foi a última catástrofe de sua vida e o acontecimento, talvez sem precedente, de superar a morte na cruz e ressurgir vivo, um fato que é historicamente delírio querer explicar evasivamente[66] como alegoria e, portanto, negar como fato, já que esse acontecimento único produziu toda a história do cristianismo. Todos os milagres posteriormente atribuídos a esse guia único não teriam sido capazes disso. Desde aquele momento Cristo foi o herói de um novo mundo, o mais baixo se transformou no mais alto, a cruz, signo do mais profundo opróbrio, transformou-se em signo da conquista do mundo.

<426> Nos primeiros monumentos escritos da história do cristianismo já se manifesta a oposição entre princípio realista e princípio idealista nele. O autor do Evangelho de João é entusiasmado pelas Idéias de um conhecimento superior e as utiliza como introdução à sua narrativa simples e calma da vida de Cristo; os outros autores narram no espírito judaico e revestem a história dele com fábulas inventadas segundo indicações das profecias do Velho Testamento. Estão *a priori* convictos de que tais histórias tiveram de acontecer assim, já que estão profetizadas a respeito do Messias no *Antigo Testamento*; por isso acrescentam "para que se cumprisse o que está escrito"[67], e em relação a eles se pode dizer: Cristo é uma pessoa histórica, cuja biografia já havia sido passada por escrito antes do seu nascimento.

É importante notar, junto com os primeiros sinais das oposições no cristianismo, como o princípio realista afirma inteiramente sua preponderância e também a mantém na seqüência, o que era necessário para que o cristianismo não se

66. "Explicar evasivamente": Schelling usa de novo (e na seqüência explica) o termo *wegerklären*, utilizado antes (V, 362) e comentado em nota pelo tradutor. (N.T.).
67. *Mateus*, 26, 56. (N.T.).

dissolvesse em filosofia, como todas as outras religiões de origem oriental. Já na época em que foram redigidos os primeiros relatos da vida de Jesus, formou-se no próprio cristianismo um círculo mais estreito de conhecimento mais espiritual, chamado gnose. Que os primeiros divulgadores do cristianismo tenham se oposto como que unanimemente a que fosse invadido por sistemas filosóficos, demonstra que possuíam um sentimento correto, uma consciência segura daquilo que tinham de querer. Com manifesta reflexão afastavam tudo o que não pudesse se tornar histórico-universal[68], questão de todos os homens. Assim como, no início, o cristianismo arrebanhou seus adeptos na multidão de miseráveis e desprezados e, por assim dizer, já tinha uma direção democrática em sua origem, assim também procurou continuar mantendo essa popularidade.

O primeiro grande passo para a futura formação do cristianismo foi o fervor do apóstolo Paulo, o primeiro a divulgar a doutrina entre os pagãos. Somente em solo estranho o cristianismo pôde ganhar figura. Era necessário que as Idéias orientais fossem <427> transplantadas para o solo ocidental. Certamente, esse solo era por si estéril, o princípio ideal teve de vir do Oriente, mas, como nas religiões orientais, também este era, por si, pura luz, puro éter, sem figura e mesmo sem cor. Só em vínculo com o mais oposto podia despertar a chama da vida. Ali onde elementos inteiramente diversos se tocam, ali primeiramente se forma a matéria caótica, que é o início de toda vida. Mas a matéria cristã jamais teria se constituído em mitologia, se o cristianismo não tivesse se tornado histórico-universal. Pois uma matéria universal é a primeira condição de toda mitologia.

A matéria da mitologia grega era a natureza, a intuição total do universo como natureza; a matéria da mitologia cristã, a intuição total do universo como história, como um mundo da Providência. Eis o verdadeiro ponto de inflexão da religião e poesia antigas para religião e poesia modernas. O mundo moderno começa quando o homem se desprende da natureza, mas se sente abandonado, já que ainda não conhece outra terra natal. Onde um tal sentimento se difunde por toda uma geração, esta se volta, espontaneamente ou compelida por um impulso interno, para o mundo ideal, a fim de ali se estabelecer como em sua terra natal. Esse sentimento estava difundido pelo mundo, quando o cristianismo surgiu. A beleza da Grécia havia passado. Roma, que acumulara

68. Em alemão, *universalhistorisch*. Na seqüência do texto se afirmará que é propriamente com o poder e a queda do Império Romano que se pode datar o início da "história universal" (*Universalhistorie*). Do mesmo modo que nos antigos o universo é intuído como natureza, com o Império Romano o espírito do mundo (*Weltgeist*) "intuiu pela primeira vez a história como universo" (V, 428) (N.T.).

em si todo esplendor do mundo, jazia debaixo da própria grandeza; que se alcançasse a mais completa satisfação em tudo o que é objetivo acarretou, por si mesma, o fastio e a inclinação para o ideal. Antes mesmo que o cristianismo estendesse seu poder a Roma, já sob os primeiros imperadores essa cidade imoral estava impregnada de superstição oriental, astrólogos e magos haviam se tornado os conselheiros do chefe de Estado, e os oráculos dos deuses haviam perdido seu prestígio, antes mesmo de se calar por completo. O sentimento universal de que um novo mundo teria de surgir, já que o antigo não mais podia progredir, pairava sobre todo o mundo de então como uma atmosfera abafada que prenuncia um grande movimento da natureza, e um pressentimento universal parecia imantar todos os pensamentos rumo ao <428> Oriente, como se de lá viesse o Salvador, do que se encontram vestígios inclusive nos relatos de Tácito e Suetônio.

No domínio de Roma sobre o mundo, pode-se dizer, o espírito do mundo intuiu pela primeira vez a história como universo; a partir dele, como centro, se constituem e encadeiam todos os destinos dos povos, e como que apenas para expressar da maneira mais clara sua intenção quanto a um novo *mundo*, o espírito do mundo — assim como um vendaval muitas vezes carrega revoadas inteiras de pássaros por toda uma região, ou grandes enchentes arrastam massas gigantescas para *um único* lugar —, o espírito do mundo levou povos ainda desconhecidos, distantes, ao palco da hegemonia mundial, para misturar a matéria de todos os climas e de todos os povos às ruínas de Roma em declínio. Quem não acredita na conexão entre natureza e história, teria de o fazer se apreendesse esse ponto. No mesmo momento em que o espírito do mundo prepara um grande espetáculo jamais visto; no mesmo momento em que urde um novo mundo e se enfurece com a orgulhosa grandeza de Roma, que, ao reunir em si o esplendor do mundo inteiro, ao mesmo tempo o enterrou em si; no mesmo momento em que vê o mundo de então maduro para o tribunal, uma determinação da natureza, uma necessidade tão determinada quanto aquela que rege os grandes períodos da terra e o movimento de seus pólos, traz de todos os cantos massas de hordas estrangeiras para esse centro, e uma necessidade natural executa aquilo que o espírito da história esboçou em seus planos.

Quero, pois, aqui apenas professar minha descrença diante da insuficiência de todas as explicações históricas acerca da migração dos povos, e confessar que gostaria de buscar o fundamento dela muito mais decisivamente numa lei universal que também determina a natureza, do que num mero fundamento histórico, numa lei natural que guia mais cegamente as nações rudes e bárbaras. Aquilo que, conforme a lei da finitude, ocorre mais silenciosamente, mais

restritamente na natureza, se exprime em períodos maiores e mais ruidosamente na história, e a declinação periódica da agulha magnética foi, do ponto de vista físico, aquilo que a migração dos povos foi do ponto de vista histórico. É a partir desse momento de supremo poder e destruição <429> do Império Romano que propriamente começa aquilo que podemos chamar de história universal[69]. Antes dele, o *particular* é dominante, como na parte do universo que expõe o seu lado *real*: lá, o gênero é um povo particular, como o povo grego, que vive em limites estreitos e em poucas ilhas; aqui, ao contrário, o universal é dominante, e o particular nele se desintegra.

Toda a história antiga pode ser considerada como o período trágico da história. Também o destino é providência, mas intuída no real, assim como a providência é destino, mas intuído no ideal. Na época da identidade com ela, a eterna necessidade se revela como natureza. Assim nos gregos. Com a queda da natureza, ela se revela, como destino, em golpes secos e violentos. Só há um meio de escapar ao destino: é se lançar nos braços da providência[70]. Este foi o sentimento do mundo naquele período da mais profunda transformação, quando o destino armou sua última cilada a tudo aquilo que era belo e esplêndido na Antigüidade. Os deuses antigos perderam então a sua força, os oráculos silenciaram, as festas emudeceram, e um abismo sem fundo, contendo a selvagem mistura de todos os elementos do mundo passado, pareceu se abrir diante do gênero humano. Sobre esse escuro abismo, a cruz aparecia como o único sinal de paz e equilíbrio das forças, era como que o arco-íris de um segundo dilúvio — como a denomina um poeta espanhol[71] —, numa época em que não restava outra escolha senão acreditar nesse sinal. Indicarei ao menos os *lances principais* de como um segundo mundo da poesia finalmente se desprendeu dessa matéria turva, como esta se constituiu numa matéria mítica. (Quando tiver exposto a totalidade inteira da matéria mítica contida no cristianismo, poderei apresentar de novo o resultado do todo, unificado em poucas proposições principais).

Para apreender a mitologia do cristianismo em seu princípio, retornemos ao ponto de sua oposição com a mitologia grega. <430> Nesta, o universo é intuído como natureza, mas naquela, como mundo moral. O caráter da natureza

69. Em alemão, *Universalhistorie*. Cf. nota anterior. (N.T.).
70. Essa frase e o trecho a seguir aparecem ligeiramente modificados na *Kunstlehre*, de August Wilhem Schlegel (*op. cit.*, p. 298). Schlegel também retoma algumas idéias sobre a mitologia grega e cristã no parágrafo seguinte de sua exposição. (N.T.)..
71. O poeta espanhol é Pedro Calderón de la Barca. A obra em questão é *A Devoção à Cruz*, único trabalho que Schelling confessa conhecer do autor (p. 726), e que comentará extensamente na Parte Especial da *Filosofia da Arte*. (N.T.).

é inseparada unidade do infinito com o finito: o finito é dominante, mas nele, como invólucro comum, está contido o germe do Absoluto, de toda a unidade do infinito e do finito. O caráter do mundo moral — a liberdade — *é originariamente* oposição entre finito e infinito, com exigência absoluta de supressão da oposição. Mas mesmo esta, uma vez que se baseia num formar-em-um do finito no infinito, está novamente sob a determinação da infinitude, de modo que a oposição sempre pode ser suprimida no singular, mas jamais no todo.

Se, portanto, a exigência que se cumpriu na mitologia grega era exposição do infinito, como tal, no finito, por conseguinte, simbólica do infinito, no fundamento do cristianismo está a exigência oposta, a de acolher o finito no infinito, isto é, torná-lo alegoria do infinito. No primeiro caso, o finito vale alguma coisa por si, pois acolhe o infinito em si mesmo; no segundo caso, o finito nada é por si mesmo, mas somente se significa o infinito. Subordinação do finito ao infinito é, portanto, o caráter de uma tal religião.

No paganismo, o finito, como em si mesmo infinito, é tão amplamente vigente perante o infinito, que nele é possível até mesmo rebelião contra o divino, e esta é, inclusive, o princípio da sublimidade. No cristianismo, há entrega incondicional ao imensurável, e este é o único princípio da beleza. — A partir dessa oposição se podem perfeitamente compreender todas as outras oposições possíveis entre paganismo e cristianismo: naquele, por exemplo, as virtudes heróicas são dominantes, neste, as virtudes suaves e brandas; lá, austera valentia, aqui, amor ou, ao menos, valentia moderada e suavizada pelo amor, como nos tempos da cavalaria.

Poder-se-ia acreditar que há um vestígio de politeísmo na Idéia do cristianismo que afirma uma pluralidade de pessoas na divindade; mas que a Trindade, *como tal*, não possa ser considerada *como* <431> *símbolo* de uma Idéia, fica claro pelo seguinte: as três unidades são pensadas de modo totalmente ideal na própria natureza divina, e elas mesmas são Idéias, não símbolos de Idéias; essa Idéia tem um teor inteiramente filosófico. O eterno é o Pai de todas as coisas, que jamais sai de sua eternidade, mas da eternidade se engendra[72] em duas formas que lhe são co-eternas, o finito, o Filho de Deus, que é em si mesmo absoluto, mas que sofre e se torna ser humano no fenômeno, e o Espírito eterno, o infinito, no qual todas as coisas são um. Acima dele, o Deus que tudo dissolve.

72. Trata-se, portanto, de uma geração eterna, ideal, de uma "teogonia transcendental", diferente da teogonia real descrita na proposição 36. Sobre essa diferença, veja-se a nota referente ao § 36 (p. 405). (N.T.).

Pode-se dizer que, se essas Idéias fossem em si e por si capazes de ter realidade poética, elas a teriam alcançado por seu tratamento no cristianismo. Logo no início foram tomadas como completamente independentes de sua significação especulativa, de maneira inteiramente histórica, literal. Pela primeira conformação delas era, no entanto, impossível que pudessem se configurar simbolicamente. Dante, que no último Canto do "Paraíso" chega à intuição de Deus, vê na profundeza da clara substância da divindade três círculos luminosos de três cores e um único diâmetro: um apenas parecia refletido pelo outro, como arco-íris por arco-íris, e o terceiro era o foco que se expandia igualmente em todas as direções. Mas o próprio Dante comparava seu estado ao do geômetra que se fixa totalmente na mensuração do círculo e não encontra o princípio de que precisa[73].

Somente a Idéia do *Filho* se tornou figura no cristianismo, mas também isso somente mediante a perda de seu sentido supremo. Para que tivesse uma significação verdadeiramente simbólica no cristianismo, o Filho de Deus a teve como símbolo da eterna encarnação divina no finito. Ele devia, portanto, significar isso e *ao mesmo tempo* ser uma pessoa singular, mas no cristianismo ele é *meramente* aquilo, sua referência é apenas histórica, não uma referência à natureza. Cristo foi, por assim dizer, o ápice da encarnação de Deus e, conseqüentemente, o próprio Deus tornado homem. Mas quão diferentes se mostram essa encarnação de Deus no cristianismo e o divino tornando-se finito no paganismo. No cristianismo <432> o finito não é o que importa: Cristo vem à humanidade em sua baixeza e veste a figura do servo, a fim de sofrer e aniquilar o finito com seu exemplo. Aqui não há deificação da humanidade como na mitologia grega: há uma encarnação de Deus com a intenção de reconciliar com Deus o finito dele decaído, por meio da aniquilação deste em sua pessoa[74]. Aqui não é o finito que se torna absoluto e símbolo do infinito: o Deus que se transformou em homem não é uma figura duradoura, eterna, mas apenas uma aparição, decidida, é certo, desde a eternidade, mas transitória no tempo. Em Cristo, o finito é

73. *Divina Comédia*. Paraíso, Canto XXXIII, 115-137. Essa remissão à *Divina Comédia* é assim explicada por Rubens Rodrigues Torres Filho: "Para mostrar a impossibilidade de uma exposição simbólico-mitológica do cristianismo, cuja natureza é *alegórica*, Schelling cita Dante como exemplo da inviabilidade de dar uma figuração intuitiva ao pensamento da Trindade — em que o finito (o Filho) e o infinito (o Espírito Santo) se dissolvem no Absoluto (o Pai)". Cf. Schelling, F. W. J. *A Divina Comédia e a Filosofia*. Em *Obras Escolhidas*. São Paulo, Abril, 1980, p. 64, nota 7. (N.T.).

74. Noção fundamental também nas *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*: "[...] e na verdade, para se opor ao mal pessoal e espiritual, ela [a luz do espírito] aparece igualmente em figura pessoal, humana, e como mediador, a fim de restabelecer, no nível supremo, a relação [*Rapport*] da criação com Deus. Pois somente o que é pessoal pode salvar o que é pessoal [*nur Persönliches kann Persönliches heilen*], e Deus tem de se tornar homem, para que o homem possa de novo voltar a Deus". (VII, 380) (N.T.).

muito mais simbolizado pelo infinito, do que este por aquele. Cristo regressa ao mundo supra-sensível e profetiza, não a si mesmo, mas ao Espírito — não ao princípio que vem ao finito, que no finito permanece, mas ao princípio ideal, que deve antes levar o finito ao infinito e até o infinito. É como se Cristo, como o infinito que vem à finitude e a sacrifica a Deus *em* sua figura humana, constituísse o encerramento dos tempos *antigos*; ele está ali somente para traçar o limite — o último deus. Depois dele vem o Espírito, o princípio ideal, a alma regente do novo mundo. Se igualmente os deuses antigos eram o infinito no finito, mas com perfeita realidade, o verdadeiro infinito — o verdadeiro Deus — tinha de se tornar finito para mostrar em si o aniquilamento do finito. Nessa medida, Cristo foi ao mesmo tempo o ápice e o fim do mundo dos deuses antigos. Isso demonstra que a aparição de Cristo, muito longe de ser o início de um novo politeísmo, antes encerrou absolutamente o mundo dos deuses[75].

Não é fácil dizer em que medida propriamente Cristo é uma personagem poética. Ele não o é puramente como Deus, pois em sua humanidade não é Deus, tal como são, a despeito de sua finitude, os deuses gregos, mas verdadeiro ser humano, sujeito aos sofrimentos da humanidade. Não o é como ser humano, pois tampouco é limitado, por todos os lados, ao ser humano. A síntese dessas contradições reside somente na Idéia de um deus *que sofre voluntariamente*[76]. Mas precisamente por isso é a oposição antípode dos <433> deuses antigos. Estes não sofrem, mas são venturosos em sua finitude. Tampouco sofre Prometeu, ele mesmo um deus, pois seu sofrimento é ao mesmo tempo atividade e revolta. O puro sofrimento jamais pode ser objeto da arte. Mesmo

75. Schelling apresenta o mesmo desenvolvimento da mitologia cristã na oitava preleção do *Método do Estudo Acadêmico* ("Sobre a Construção Histórica do Cristianismo"). Nessa preleção, que, segundo seu filho, teria sido escrita com base na *Filosofia da Arte* (assim como a nona) pode-se ler, por exemplo, o seguinte parágrafo: "O mundo antigo é de novo o lado natural da história, desde que nela a unidade ou Idéia dominante é ser do infinito no finito. O encerramento do mundo antigo e o limite de um novo, cujo princípio dominante era o infinito, só podia se dar por isto, que o verdadeiro infinito viesse ao finito, não para deificá-lo, mas para sacrificá-lo a Deus e reconciliá-lo com ele em sua própria pessoa. Por isso, a primeira Idéia do cristianismo é necessariamente o Deus encarnado, Cristo como ápice e fim do mundo dos deuses antigos. Em si ele também torna finito o divino, não veste a humanidade em sua elevação, mas em sua baixeza, e existe como uma manifestação, decidida, é certo, desde a eternidade, mas transitória no tempo, como limite dos dois mundos; ele mesmo regressa ao invisível e profetiza, não a si mesmo, não ao princípio que vem ao finito, que no finito permanece, mas ao Espírito, ao princípio ideal, que antes reconduz o finito ao infinito e que, como tal, é a luz do novo mundo" (V, 292). Sobre isso, consulte-se também a "Oposição entre paganismo e cristianismo" na *Filosofia da Arte* de Jena (Apêndice III). (N.T.).

76. Essa idéia é, segundo Schelling, fundamental para a compreensão da liberdade e da história. Como diz nas *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana*: "Sem o conceito de um deus que sofre humanamente, conceito comum a todos os mistérios e religiões espirituais da Antigüidade, toda a história permanece incompreensível [...]" (VII, 403-404) (N.T.).

tomado como ser humano, Cristo jamais pode, no entanto, ser tomado de outra maneira que padecendo, porque nele a humanidade é *ônus* assumido, não natureza, como para os deuses gregos, e sua natureza humana, pela participação na própria natureza divina, torna-se ainda mais sensível aos sofrimentos do mundo, e chama bastante atenção que a genuína pintura reproduza, com a maior predileção e freqüência, Cristo ainda criança, como se, conforme observou muito acertadamente alguém, o problema dessa maravilhosa mistura — não indiferença — de natureza divina e natureza humana só pudesse ser completamente solucionado na indeterminidade da criança[77].

A imagem da *Mãe de Deus* também apresenta o mesmo caráter de sofrimento e humildade. Também essa imagem tem uma significação simbólica, ainda que não talvez nas Idéias da *Igreja*, mas por uma necessidade interna. Ela é símbolo da natureza universal ou do princípio materno de todas as coisas, que floresce de maneira eternamente virginal. Só que, na mitologia do cristianismo, essa imagem também não tem referência alguma à matéria (portanto, nenhuma significação simbólica), e somente restou a referência moral. Como protótipo, Maria designa o caráter de feminilidade de todo o cristianismo. O predominante no antigo é o sublime, o masculino; o predominante no moderno é o belo, por conseguinte, o feminino.

Isso está inteiramente de acordo com aquilo que deve em geral ser visto como o princípio do cristianismo: ele não tem símbolos perfeitos e acabados, mas somente *ações* simbólicas. Todo o espírito do cristianismo é espírito do agir. O infinito não mais *está* no finito, o finito só pode passar ao infinito; somente neste os dois podem se tornar um. Portanto, no cristianismo a unidade de finito e infinito é ação. A primeira ação simbólica de Cristo é o batismo, no qual o céu se vinculou a ele, o Espírito desceu em figura visível; a outra é sua morte, na qual de novo recomenda e devolve o Espírito <434> ao Pai e, aniquilando o finito em si, é sacrificado em prol do mundo. No cristianismo se dá prosseguimento a essas ações simbólicas por meio da *eucaristia* e do *batismo*. A eucaristia tem de novo dois lados pelos quais pode ser considerada: o ideal, se é o sujeito que cria Deus para si, e no qual incide aquela misteriosa união do infinito e do finito, e o simbólico. Se a ação por meio da qual aqui o finito se

77. A observação se encontra na boca de Luísa, personagem do diálogo *As Pinturas*, escrito por August Wilhelm Schlegel, mas certamente com forte participação de Caroline, aliás modelo da personagem: "Sim, confesso-lhes que prefiro ver o redentor do mundo como criança. O mistério da mistura de ambas naturezas me parece em geral mais bem solucionado no maravilhoso mistério da infância, que é tão ilimitada quando limitada em seu ser". (Em *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, vol. 2, primeira parte, p. 129). (N.T.).

torna ao mesmo tempo o infinito incide, como devoção, no próprio sujeito que a recebe, então ela não é simbólica, mas *mística*; porém, se é uma ação exterior, é simbólica. (Voltaremos na seqüência a essa diferença bastante importante entre místico e simbólico).

Ora, uma vez que a *Igreja* se considerou como o corpo visível de Deus, do qual todos os indivíduos seriam os membros, ela constituiu a si mesma pela ação. Portanto, somente a vida pública da Igreja pôde ser simbólica, seu culto, uma obra de arte viva, como que um drama espiritual no qual cada membro tomou parte. A orientação popular do cristianismo, o princípio da Igreja, de acolher *tudo* em si como um oceano, de não excluir de si nem mesmo os miseráveis e os desprezados, numa palavra, o esforço de ser católica, universal, logo teve de a determinar a se dar uma totalidade exterior, como que um corpo, e assim a própria Igreja foi simbólica na totalidade de sua manifestação e o símbolo da constituição do próprio reino dos céus.

Como mundo das Idéias expresso em ação, o cristianismo era um reino visível e se constituiu necessariamente em *hierarquia*, cujo protótipo se encontrava no mundo das Idéias. Aqui a exigência de ser símbolo do mundo das Idéias recairia sobre os seres humanos, não mais sobre a natureza; sobre o agir, não mais sobre o ser. A hierarquia era o único instituto de sua espécie a ter grandeza de pensamento, grandeza em geral compreendida de um modo demasiadamente unilateral. Permanecerá para sempre digno de nota que o <435> cristianismo tenha progredido com passos rápidos rumo à hegemonia universal precisamente no momento de declínio do Império Romano, que havia unificado numa totalidade a maior parte do mundo conhecido. Numa época de adversidade e de um reino decadente, cujo poder era meramente temporal e não continha nada em que o homem pudesse se refugiar de uma situação na qual se perdera o ânimo e, por assim dizer, o coração para o objeto, numa *tal* época, digo, o cristianismo não somente abriu um asilo para todos numa religião que ensinava a abnegação e a transformava, inclusive, numa felicidade; ele fez mais ainda: tão logo se desenvolveu em hierarquia, congregou todas as partes do mundo cultivado, e desde seu início, tal qual uma república universal, partiu em busca de conquistas, mas de conquistas espirituais (proselitismo, conversão dos pagãos, expulsão dos sarracenos e dos turcos para fora da Europa, missões em tempos posteriores).

Dado o grande sentido universal da Igreja, nada lhe podia permanecer estranho, ela não excluía de si nada que existisse no mundo: tudo ela podia unir consigo. Ela abriu novamente as portas também ao paganismo, principalmente no aspecto do culto, o único em que podia ser simbólica. O culto católico uniu os ritos religiosos dos povos mais antigos aos dos mais recentes, só

que a chave para entender a maioria deles se perdeu nos tempos posteriores. Os primeiros inventores desses ritos simbólicos, grandes inteligências que deram o primeiro pensamento e delineamento desse todo, e nele continuaram vivendo como numa obra de arte viva, certamente não foram tão simplórios para ser deixados de lado por nossos estúpidos ilustrados, os quais, ainda que se lhes concedesse trabalhar por cem anos juntos, nada produziriam — além de montes de areia.

O ponto principal de que se trata aqui é compreender como, de acordo com o caráter universal da subjetividade e idealidade do cristianismo, o simbólico tem agora de recair inteiramente no agir (nas ações). Assim como a intuição fundamental do cristianismo é a intuição histórica, assim também é necessário que o cristianismo tenha de conter uma história mitológica do mundo. A própria encarnação de Cristo só é pensável em conexão com uma representação universal <436> da história dos homens. No cristianismo não há verdadeira cosmogonia. Aquilo que se encontra a esse respeito no Antigo Testamento são tentativas bem imperfeitas. Em toda parte só há ação, só há história, onde haja multiplicidade. Se há, pois, ação no mundo divino, nele também tem de haver multiplicidade. Mas segundo o espírito do cristianismo esta não podia ser pensada *politeisticamente* e, portanto, só podia ser pensada com auxílio de seres intermediários que estão na intuição imediata da divindade e são as primeiras criaturas, as primeiras produções da substância divina. No cristianismo, tais seres são os *anjos*.

Poderíamos talvez ser tentados a considerar os anjos como sendo aquilo que substitui o politeísmo no cristianismo, tanto mais que, segundo sua verdadeira origem no oriente, são personificações das Idéias, tão determinadas quanto os deuses da mitologia grega. Também se sabe que uso freqüente os modernos poetas cristãos, Milton, Klopstock etc., acreditaram ter de fazer desses seres intermediários, uso quase tão excessivo quanto o que Wieland fez das Graças. Mas a diferença é apenas esta: os deuses gregos são as Idéias efetivas, intuídas *realmente*, ao passo que nos anjos até mesmo a corporeidade é duvidosa e, portanto, são de novo eles mesmos seres não-sensíveis. Caso se quisesse pensar os anjos como personificações dos *efeitos* de Deus no mundo sensível, então seriam, como tais, em sua indeterminidade, novamente um mero esquematismo e, portanto, inutilizáveis para a poesia. Os anjos, e o modo como se constituem, receberam um corpo, por assim dizer, somente na Igreja, cuja hierarquia devia ser uma afiguração imediata do reino celeste. É por isso que somente a Igreja é simbólica no cristianismo. Os anjos não são seres naturais; carecem, portanto, totalmente de delimitação: mesmo os mais elevados dentre

eles quase se confundem uns com os outros, e toda a massa é quase pastosa, como as auréolas dos santos de alguns grandes artistas italianos, que, bem observadas de perto, são compostas nada mais nada menos que de pequenas cabeças de anjos. É como se no cristianismo se quisesse exprimir a dissolvência deles fazendo-os <437> executar a atividade mais monótona que lhes poderia ser dada, a saber: cantar e tocar eternamente da mesma maneira.

Assim, a história dos anjos não tem por si nada de mitológico, a não ser quando compreende em si a história da revolta e da expulsão de Lúcifer, este sendo já uma individualidade mais determinada e uma natureza mais realista. Esta constitui uma visão realmente mitológica da história do mundo, embora certamente um tanto no estilo grandioso e oriental.

O reino dos anjos, de um lado, e o do demônio, de outro, mostram a pura separação entre o princípio bom e o princípio mau, que estão misturados em todas as coisas concretas. A queda de Lúcifer, que corrompeu o mundo junto com ele e trouxe a morte até este, é portanto uma explicação mitológica do mundo concreto, da mistura do princípio infinito e do princípio finito nas coisas sensíveis, já que para os orientais o finito provém inteiramente do mal, ele não provém do bem em nenhum aspecto, nem mesmo pelo da Idéia. Essa mitologia se estende até o fim do mundo, quando de novo ocorrerá a separação entre o bem e o mal, e cada um dos dois será posto novamente em sua qualidade pura; com isso se dará necessariamente o ocaso do concreto, e o mundo será consumido pelo fogo, símbolo da separação da luta no concreto. Até aí o princípio mau reparte, numa medida *bastante* considerável, o domínio sobre a terra com Deus, embora a encarnação de Cristo tenha constituído o primeiro avanço rumo a um reino oposto àquele na terra. (Só se poderá falar mais exaustivamente dessa máscara oriental quando se tratar da comédia moderna, isso porque em geral Lúcifer desempenha, no período posterior, o papel de personagem cômica no universo, de alguém que está constantemente traçando novos planos, em regra sempre novamente fracassados; de alguém tão ávido de almas, que se presta aos serviços mais vis, mas, devido aos meios de indulgência e à presteza da Igreja, fica freqüentemente a ver navios, mesmo quando acredita o mais firmemente que ganhará sua causa. Especialmente nós, alemães, <438> lhe devemos ser muito agradecidos, já que lhe devemos nossa principal personagem mitológica, o Doutor Fausto. Compartilhamos personagens com outras nações; esta, nós a temos toda somente para nós, porque é como que talhada bem a partir do centro do caráter alemão e de sua fisionomia fundamental).

Num povo em cuja poesia a limitação, o finito, é dominante, mitologia e religião são coisa da espécie. O indivíduo pode se constituir em espécie e ser

verdadeiramente um com ela; onde, ao contrário, o infinito, o universal, é dominante, o indivíduo jamais pode se tornar simultaneamente espécie, ele é negação da espécie. Aqui, portanto, a religião só pode se difundir pela influência de indivíduos de sabedoria superior, que, imbuídos do universal e infinito apenas em sua própria pessoa, são, por isso, profetas, visionários, seres humanos inspirados por Deus[78]. A religião assume aqui necessariamente o caráter de uma *religião revelada* e, por isso, é histórica já em seu fundamento. Como religião poética que vive por intermédio da espécie, a religião grega não carecia de fundação histórica, tampouco quanto dela carece a natureza sempre desvelada. Aqui, as aparições e figuras dos deuses eram eternas; lá, no cristianismo, o divino era apenas aparição fugaz, e nesta tinha de ser retido. Na Grécia, a religião não possuía uma história própria, independente da história do Estado; no cristianismo, há uma história da religião e da Igreja.

O conceito de *milagre* é inseparável do conceito de revelação. Assim como o senso grego exigia pura e bela limitação em todas as direções, a fim de elevar todo o mundo por si a um mundo da fantasia, assim também o senso oriental exige o ilimitado em todas as direções, o sobrenatural, e o exige inclusive numa certa totalidade, para de lado algum ser despertado de seus sonhos supra-sensíveis. O conceito de milagre é impossível na mitologia grega, pois os próprios deuses não existem de maneira extranatural e sobrenatural, ali não há dois mundos, um sensível e um supra-sensível, mas *um* mundo *só*. <439> Somente possível na cisão absoluta, o cristianismo é já em sua origem fundado em milagre. Milagre é uma absolutez considerada desde o ponto de vista empírico, que ocorre na finitude, sem ter por isso relação alguma com o tempo.

O *maravilhoso*[79] em referência *histórica* é então a única matéria mitológica do cristianismo. Da história de Cristo e dos apóstolos, ele se difunde por meio das legendas, das histórias dos mártires e santos, até chegar ao

78. No original: *Gottbegeistert*. (N.T.).
79. Em alemão, *das Wunderbare*, que também poderia ser vertido por "miraculoso" ou "milagroso". O adjetivo (aqui substantivado) é derivado da palavra *Wunder*, milagre, cujo conceito, como Schelling disse no parágrafo anterior, "é inseparável do conceito de revelação". A opção por "maravilhoso" se deve, em primeiro lugar, ao fato de que essa palavra é cognata de milagre (ambas são formadas da mesma raiz — *miror*, *mirabilis*, *miraculum*), mas, em segundo lugar, à necessidade de preservar seu sentido literário. Como já se aponta aqui, o "maravilhoso" é a única matéria mitológica do cristianismo. Ele é, portanto, um conceito fundamental na literatura cristã, o que será discutido na Parte Especial da *Filosofia da Arte*, onde se pode ler, por exemplo: "Toda a mitologia do poema de cavalaria se funda no maravilhoso, isto é, num mundo dividido. Tal divisão passa necessariamente para a exposição, uma vez que o poeta, para fazer com que o maravilhoso apareça como tal, tem de estar por si mesmo naquele mundo onde o maravilhoso aparece *como maravilhoso*". (V, 673) (N.T.).

maravilhoso romântico, cuja chama se acendeu pelo contato do cristianismo com a bravura.

É impossível para nós continuar acompanhando essa matéria histórico-mitológica. Deve-se apenas observar, em universal, que originalmente essa mitologia do cristianismo se baseia por inteiro na intuição do universo como um reino de Deus. As histórias dos santos são ao mesmo tempo uma história do próprio céu, e mesmo as histórias dos reis estão entrelaçadas nessa história universal do reino de Deus. Somente nessa direção o cristianismo se desenvolveu em mitologia. Foi assim que antes de mais nada se exprimiu no poema de Dante, que expõe o universo sob as três intuições fundamentais do Inferno, do Purgatório e do Paraíso. A matéria de todas as suas criações poéticas nessas três potências é, não obstante, sempre histórica. Na França e na Espanha, a matéria histórico-cristã se desenvolveu sobretudo na mitologia da cavalaria. Desta, o ápice poético é Ariosto, cujo poema seria o único poema épico, caso pudesse haver uma epopéia na poesia moderna existente até agora.

Em épocas posteriores, depois de suplantado o gosto pela cavalaria, os espanhóis usaram principalmente as legendas dos santos em representações dramáticas. O espanhol Calderón de la Barca marca o ápice dessa poesia, e equipará-lo a Shakespeare talvez ainda não seja dizer tudo a seu respeito.

Só na seqüência poderemos expor de modo mais completo o desenvolvimento poético da mitologia cristã nas obras da arte plástica, principalmente da pintura, nas obras líricas, <440> épico-românticas e dramáticas do mundo moderno.

Mas que todo finito seja passageiro e o Absoluto esteja a uma distância infinita, *isso* também é objeto do mundo moderno. Aqui tudo está subordinado à lei do infinito. Segundo essa lei, uma nova massa se interpôs também entre o mundo artístico do catolicismo e a época presente. Surgiu o protestantismo, e foi historicamente necessário. Louvados sejam os heróis que naquela época consolidaram para todo o sempre, ao menos para algumas partes do mundo, a liberdade de pensamento e de invenção! O princípio que despertaram era de fato reanimador e, ligado ao espírito da Antigüidade clássica, podia produzir infinitos efeitos, se não fosse uma vez mais tolhido pela adversidade da época, já que de fato era, por sua *natureza*, infinito e não conhecia limitação alguma. A conseqüência mais que rápida da Reforma foi, porém, a substituição da antiga autoridade por uma nova, prosaica e literal. Os primeiros reformadores ficaram eles mesmos surpresos com os efeitos da liberdade que haviam apregoado. A escravidão à letra pôde durar ainda menos; o protestantismo, no entanto, jamais pôde chegar a se dar uma figura exterior, verdadeiramente objetiva e finita. Não só que ele mesmo de novo se desagregou em seitas, mas até o que

nele era somente resgate dos direitos eternos do espírito humano se transformou num princípio totalmente destrutivo para a religião e, mediatamente, para a poesia. Ocorreu que o senso comum do homem, esse instrumento para questões meramente seculares, foi alçado à condição de juiz em questões espirituais. O representante máximo desse senso comum é — Voltaire. Uma forma mais sombria e aborrecida de livre-pensamento se desenvolveu na Inglaterra. Os teólogos alemães fizeram a síntese. Sem querer se indispor com o cristianismo ou com a Ilustração, instituíram entre ambos um pacto recíproco, no qual a Ilustração prometia conservar a religião, se esta também quisesse cooperar.

<441> Basta lembrar que livres-pensamentos e ilustrações não conseguem dar mostras da criação poética mais ínfima, para ver que, no fundo, todos eles juntos nada mais são que a prosa da época moderna aplicada à religião[80]. Mesmo com toda a falta de símbolos — no cristianismo em geral — e de verdadeira mitologia — ao menos no protestantismo —, poetas mais recentes entraram novamente na arena para, na opinião *deles*, rivalizar até mesmo com as poesias *épicas* da Antigüidade. Sobretudo, Milton e Klopstock. O poema do primeiro não pode ser chamado de um poema puramente cristão pela simples razão de que sua matéria está contida no *Antigo Testamento*, é falta ao todo restringir-se ao moderno, ao cristão, enquanto o segundo tem a tendência de ser sublime no cristianismo e, com um esforço antinatural, infla sem limite o seu vazio interior. As figuras de Milton são, ao menos em parte, figuras reais, com contorno e precisão, de modo que se poderia acreditar, por exemplo, que seu Satã, que ele trata como um gigante ou titã, foi tirado de um quadro, enquanto em Klopstock tudo paira sem essência e sem figura, sem coesão e sem forma[81]. Milton esteve durante muito tempo na Itália, onde viu obras de arte, onde também concebeu o plano de seu poema e sua erudição se desenvolveu. Klopstock era de todo sem intuição da natureza e sem genuína intuição artística (obvia-

80. Na *Kunstlehre* de Schlegel aparece a seguinte frase: "A Ilustração nada mais é que o espírito da época aplicado à religião". *op. cit.*, p. 302. (N.T.).

81. A indeterminação das criações de Klopstock era um ponto que não passava despercebido pela crítica alemã da época. Chamando atenção para o lado sentimental e elegíaco do autor da *Messiada*, Schiller fala deste poema como uma poesia *musical*, que no entanto muito deixa a desejar do ponto de vista da poesia *plástica* — "onde se esperam formas determinadas, e *determinadas para a intuição*. Nesse poema, talvez as figuras ainda possam ser suficientemente determinadas, mas não para a intuição; apenas a abstração as criou, apenas a abstração pode distingui-las. São bons exemplos de conceitos, mas não indivíduos nem formas vivas. À imaginação, à qual o poeta deve-se voltar e dominar mediante a determinação completa de suas formas, dá-se demasiada liberdade para escolher como quer apresentar aos sentidos esses homens e anjos, esses deuses e satãs, esse céu e inferno". Schiller, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo, Iluminuras, 1991, pp. 75-76. (N.T.).

mente, não se deve diminuir seus méritos lingüísticos). Quão pouco Klopstock sabia ele mesmo o que queria ao planejar fazer um poema épico-cristão, fica claro pelo fato de que posteriormente quis nos recomendar também a mitologia nórdico-bárbara dos alemães e escandinavos antigos. Seu principal esforço é uma peleja com o infinito, não que para ele este deva se tornar finito, pois se torna finito contra sua vontade e com constante resistência por parte dele, quando então redunda em contradições, como no conhecido início de uma de suas odes:

> Der Seraph stammelt's und die Unendlichkeit
> Bebt's durch den *Umkreis* ihrer Gefilde nach[82].

<442> Não preciso dar mais provas de que o mundo moderno não tem uma verdadeira *epopéia*, nem tampouco uma mitologia fechada, porque a mitologia só se fixa, antes de mais nada, com uma epopéia. No entanto, ainda é preciso que se faça menção aqui à tentativa moderna de derivar a mitologia do círculo da mitologia católica. Naquilo que foi apresentado antes, creio haver dito tudo o que se pode dizer acerca da necessidade de um círculo mitológico determinado para a poesia. A partir daquilo que foi apresentado antes gostaria, igualmente, de deixar que se julgue por si mesmo que fundo de poesia pode ser encontrado no catolicismo, dentro da limitação que em geral é posta até agora ao mundo moderno. Entretanto, faz essencialmente parte do cristianismo atentar para as revelações do espírito do mundo e não esquecer que está no plano dele transformar num passado também *esse* mundo que a mitologia moderna havia formado para si. Também faz parte do cristianismo não apreender nada parcialmente na história. O catolicismo é um elemento essencial de toda poesia e mitologia modernas, mas não é toda essa poesia e mitologia, sendo, sem dúvida, nas intenções do espírito do mundo, somente uma parte delas. Quando se pensa que enorme material histórico há no declínio do Império Romano e do Império Bizantino e em toda a história moderna em geral; que diversidade de costumes e formações existiu *simultaneamente* — entre as nações isoladas e no todo da humanidade — e *sucessivamente* em vários séculos; quando se pensa que a poesia moderna já não é a poesia de um povo particular que se desenvolveu em espécie, mas a poesia do gênero todo, que, por assim dizer, tem de ser formada da matéria de toda a histó-

82. "Balbucia o serafim, e o infinito/estremece por toda a amplidão de sua circunferência." Schelling destaca nesses versos do poema *Dem Erlöser* (*Ao Redentor*) a palavra *Umkreis* (circunferência). (N.T.).

ria desse gênero, com todas as suas diferentes cores e tons; quando se reúnem todas essas circunstâncias, não se duvidará que, nos pensamentos[83] do espírito do mundo, também a mitologia do cristianismo ainda é somente uma parte do todo maior que sem dúvida ele prepara. Que ela não era universal, que uma parte dela ainda era a parte limitada, em função da qual o espírito do novo mundo, que visa, sem exceção, a destruição <443> de todas as puras formas finitas, fez o todo desmoronar, isso fica claro pelo simples fato de ter acontecido. Fica claro que o cristianismo poderá novamente se apresentar como matéria poética universalmente válida apenas no todo maior de que será uma parte; e todo uso que dele se fizer na poesia, deverá ser feito já no sentido desse todo maior, que bem se pode pressentir, mas não expressar. Mas tal uso será o menos poético ali onde essa religião da poesia se expressar ela mesma apenas como subjetividade ou individualidade. Somente ali onde passa verdadeiramente ao objeto, ela pode ser chamada de poética. Pois o que há de mais íntimo no cristianismo é a mística, ela mesma apenas uma luz, uma intuição interior. Aqui a unidade do infinito e do finito ocorre somente no sujeito. Mas uma pessoa moral pode ser de novo ela mesma o símbolo objetivo desse misticismo interior, que assim pode ser trazido à intuição poética, não porém quando se faz com que ele mesmo se expresse de novo apenas subjetivamente. O misticismo é aparentado com a moralidade mais pura e bela, da mesma maneira que, inversamente, pode haver um misticismo até mesmo no pecado. Ali onde ele se exterioriza verdadeiramente em ação e se afigura numa pessoa objetiva, ali a tragédia moderna, por exemplo, pode atingir totalmente a moralidade elevada e simbólica das peças de Sófocles, como Calderón, que, nesse aspecto, não pode ser comparado a nenhum outro senão a Sófocles[84].

Somente o catolicismo viveu num mundo mitológico. Daí a serenidade das obras poéticas que surgiram no próprio catolicismo, a facilidade e liberdade com que trataram esse material — que lhes era natural —, que é quase como aquela com que os gregos trataram sua mitologia. Fora do catolicismo, quase só se *pode* esperar sujeição à matéria, movimento forçado, sem serenidade, e mera subjetividade do uso. Em geral, quando uma mitologia é rebaixada ao *uso*, por exemplo, o uso da mitologia antiga pelos modernos, ela é mera forma-

83. No original, *Gedanken*. A palavra *Gedanke* comporta também o sentido, sem dúvida presente aqui, de *plano* ou *intenção*. (N.T.).
84. Depois de compará-lo a Shakespeare, Schelling alça Calderón à condição de Sófocles dos tempos modernos. Esse entusiasmo por Calderón, de quem Schelling comentará extensamente a obra *Devoción de la Cruz* (V, 726 e ss.), se deve principalmente a August Wilhelm Schlegel, que traduziu a peça no *Teatro Espanhol*. Cf. também p. 429 e nota do tradutor. (N.T.).

lidade, precisamente porque mero uso; ela não tem de cair bem no corpo, como <444> um vestido, mas ser o próprio corpo. Mesmo a criação poética perfeita e acabada no sentido da poesia puramente mística pressuporia uma separação no poeta, tanto quanto naqueles para os quais cria; ela jamais seria pura, jamais moldada do todo do mundo e da mente[85].

A exigência fundamental que se faz a toda poesia é — não efeito universal, mas universalidade, externa e internamente. O que menos pode valer aqui são parcialidades. Em cada era foi somente em alguns indivíduos que a época toda deles se concentrou, e o universo, se é nela intuído: são os poetas de vocação. Não a época, se ela mesma é uma parcialidade, mas a época, se é universo, revelação de toda uma face do espírito do mundo. O poeta épico de seu tempo seria aquele que pudesse subjugar e digerir poeticamente toda a matéria de sua época, desde que esta, como presente, também compreendesse novamente o passado. Na época moderna, a universalidade, exigência necessária a toda poesia, só é possível para aquele que pode criar, a partir de sua própria limitação, uma mitologia, um círculo fechado de poesia[86].

O mundo moderno pode ser universalmente chamado de mundo dos indivíduos; o mundo antigo, de mundo das espécies. Neste, o universal *é* o particular, a espécie *é* o indivíduo; por isso, é o mundo das espécies, embora nele o particular seja dominante. Naquele, o particular apenas significa o universal e, precisamente porque nele o universal *domina*, o mundo moderno é o mundo dos indivíduos, da desagregação[87]. Lá, tudo é eterno, duradouro, imperecível, o número não tem, por assim dizer, poder algum, pois o conceito universal da espécie e o do indivíduo coincidem num só; aqui — no mundo moderno —, alternância e mudança são a lei dominante. Aqui, todo finito perece, pois não é em si mesmo, mas somente para significar o infinito.

O espírito universal do mundo, que colocou a infinitude da história apenas como que concretamente também na natureza e no sistema cósmico, estabeleceu essa mesma oposição entre a época antiga e a moderna no sistema dos planetas e dos cometas. Os antigos <445> são os planetas do mundo artístico,

85. Em alemão: *Gemüt*. Essa identidade do *Welt* (mundo) e da *Gemüt* (mente, ânimo) é a síntese fundamental do Idealismo, como se pode observar na doutrina-da-ciência de Fichte. Cf. *WL 1801*. *SW*, II, p. 126: "Portanto, a rigor, o interior não é levado para fora no objeto, como bem se exprimiu o idealismo transcendental no conflito com o dogmatismo, nem o objetivo entra na mente, mas ambos são mesmo inteiramente um: tomado objetivamente e sensivelmente, a mente não é outra coisa senão o próprio mundo, e o mundo com o qual temos de lidar aqui não é outra coisa senão a própria mente" (N.T.).
86. Cf. *A Divina Comédia e a Filosofia* (V, 153-154; *op. cit.*, p. 62) (N.T.).
87. Passagem semelhante no texto *A Divina Comédia e a Filosofia* (V, 154; *op. cit.*, p. 62) (N.T.).

limitados a poucos indivíduos que são ao mesmo tempo espécies, e que, mesmo no movimento mais livre, se distanciam o mínimo da identidade. Também as figuras dos planetas têm seus gêneros determinados entre si. Os mais próximos são os rítmicos; os mais distantes, onde a massa se forma como totalidade, tudo se pondo concentricamente, como as pétalas da flor, em anéis e luas em torno de um eixo, são os dramáticos. Aos cometas pertence o espaço ilimitado. Quando surgem, vêm imediatamente do espaço infinito e, por mais que se aproximem do sol, para longe dele também novamente se perdem. São como que meros seres universais, porque não têm substância em si; são apenas ar e luz; os planetas, porém, são figuras plásticas, simbólicas — indivíduos inteiramente dominantes, sem nenhuma limitação numérica[88].

Isso pressuposto, podemos afirmar que até que se chegue àquele ponto localizado numa distância ainda indeterminável, onde o espírito do mundo terá concluído o grande poema que está urdindo[89], e onde a sucessão do mundo moderno terá se transformado numa *simultaneidade*, até então todo grande poeta está convocado a fazer desse mundo (mitológico) ainda em devir, do qual *sua* época lhe pode revelar somente uma parte —, todo grande poeta, digo, está convocado a fazer um todo da parte que lhe é revelada desse mundo, e a criar, da matéria dele, a *sua* mitologia. Para tornar isso claro pelo exemplo do maior indivíduo do mundo moderno, foi assim que Dante criou, da barbárie e da ainda mais bárbara erudição de sua época, dos horrores da história que ele mesmo vivenciou, assim como da matéria da hierarquia existente, uma mitologia própria e, com esta, o seu poema divino. As personagens históricas recolhi-

88. Na carta (de 1º de novembro de 1802) em que devolve o manuscrito das preleções de August Wilhelm Schlegel sobre *Bela Literatura e Arte*, curso que este ministrava em Berlim, Schelling o adverte para que tome cuidado ao usar analogias como esta entre a astronomia e a arte, se não quisesse passar por um "astrólogo" junto ao público berlinense. Cabe notar que Friedrich, o irmão mais novo de August, já havia chamado a atenção para essa analogia, falando da necessidade de uma "revolução copernicana" na poesia. É o que se pode constatar no fragmento 434 do *Athenäum*: "A maioria dos modos de representação do sistema cósmico da poesia ainda é tão grosseira e pueril quanto os antigos modos de representação do sistema astronômico antes de Copérnico. As divisões habituais da poesia são apenas armação sem vida para um horizonte limitado. O que quer que alguém possa fazer ou o que quer que se aceite, a terra em repouso permanece no centro. No próprio universo da poesia, porém, nada está em repouso, tudo vem a ser, se transforma e move harmonicamente; e também os cometas têm leis inalteráveis de movimento. Mas enquanto a trajetória desses astros não puder ser calculada, enquanto o retorno deles não puder ser previsto, o verdadeiro sistema cósmico da poesia ainda não estará descoberto". A trajetória da poesia e da arte desde os antigos até os modernos em Schlegel tem de fato muita semelhança com a que descreve Schelling. Mas, como se observará, nos parágrafos que se seguem Schelling tentará expor o seu sistema cósmico-histórico, respondendo a objeções que lhe foram feitas nas obras de Friedrich (N.T.).
89. Em alemão "*auf das er sinnt*". O verbo *sinnen* também poderia ser traduzido por pensar, meditar, refletir. (N.T.).

das por Dante, como o Ugolino, passarão, em todos os tempos, por personagens mitológicas. Se um dia a lembrança da constituição hierárquica desaparecesse, ela poderia ser restabelecida pela imagem que dela o seu poema traça. — Também Shakespeare criou seu próprio círculo mitológico, não somente <446> da matéria histórica da história de sua nação, mas também dos costumes de sua época e de seu povo. A despeito da grande diversidade de suas obras, há no entanto em Shakespeare um único mundo; em toda parte é intuído como um e o mesmo, e quando se penetra até a intuição fundamental dele, então, em cada uma de suas obras a gente de novo logo se encontra no solo que lhe é próprio (Falstaff, Lear, Macbeth). — Da matéria de seu tempo, Cervantes formou a história de Dom Quixote, que até este momento goza, como Sancho Pança, do prestígio de uma personagem mitológica. Estes são mitos eternos. — Tanto quanto se pode julgar o *Fausto* de Goethe pelo fragmento que dele existe, esse poema não é outra coisa que a essência[90] mais íntima e mais pura de nossa época: matéria e forma criadas daquilo que toda a época continha, que ela estava ou ainda está gestando. Por isso se deve chamá-lo de um poema verdadeiramente mitológico.

Em tempos recentes ouviu-se freqüentemente que seria bem possível tirar da *física* — desde que, naturalmente, seja física especulativa — a *matéria* de uma nova mitologia[91]. Sobre isso se deve observar o seguinte.

Em primeiro lugar, a lei fundamental da poesia moderna é, segundo o que acabei de demonstrar, *originalidade* (o que de modo algum era o caso, nesse

90. Em alemão, *Essenz*. A versão do livro de Goethe a que Schelling faz alusão é *Fausto. Um Fragmento* (não confundir com o *Urfaust*), publicado pelo editor Georg Joachim Gösche na Páscoa de 1790. A primeira parte da tragédia, em sua versão definitiva, só seria publicada em 1808. (N.T.).

91. Schelling muito possivelmente está se referindo ao Discurso da Mitologia da *Conversa sobre a Poesia*, de Friedrich Schlegel. Ali, a personagem Ludovico (que se costuma ver como uma caracterização do próprio Schelling) diz que os "vestígios" de um novo realismo já se deixam perceber em toda parte, mas "particularmente na física, à qual nada mais parece faltar que uma visão mitológica da natureza" (*KA*, II, p. 315). No final de seu discurso, Ludovico exorta os amigos a estudarem a física, "de cujos paradoxos dinâmicos pulularão agora, de todos os lados, os mais sagrados mistérios da natureza" (*idem*, p. 322).
Essas palavras que Schlegel põe na boca de sua personagem devem ser lidas tendo presente o que ele afirma sobre Schelling no fragmento 304 do *Athenäum*: "[...] sua [de Schelling] disposição para a universalidade ainda não está decerto suficientemente formada para buscar aquilo que busca na filosofia da física" (*KA*, II, pp. 216-217). Veja-se também o que diz fragmento 412: "Não parece ainda ser tempo de uma física da filosofia, e somente o espírito perfeito e acabado poderia pensar ideais organicamente". (*KA*, II, p. 243). Em *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997, pp. 101 e 130.
Como quer que seja, vale lembrar também que *O mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão* (Schelling?) já dizia que "se a filosofia fornece as Idéias e a experiência, os dados, podemos afinal adquirir a física em grande escala que eu espero de épocas futuras. Não parece que a física de agora possa satisfazer um espírito criador, como o nosso é ou deve ser". Em *Obras Escolhidas*. Tradução citada, p. 42. (N.T.).

sentido, na arte antiga). Todo indivíduo verdadeiramente criador tem de criar sua própria mitologia, e isso pode ocorrer partindo-se de que matéria for, portanto, especialmente também de uma física superior. Só que essa mitologia deverá ser inteiramente *criada*, não meramente delineada segundo a orientação de certas Idéias da filosofia, pois nesse caso poderia ser impossível dar a ela uma vida poética independente.

Se em geral se tratasse somente de simbolizar Idéias da filosofia ou da física superior mediante figuras mitológicas, estas já se encontrariam todas na mitologia grega, de modo que me prontifico a expor toda a filosofia da natureza em símbolos <447> da mitologia. Isso, no entanto, seria de novo somente *uso* (como em Darwin)[92]. Mas a exigência de uma mitologia é exatamente, *não* que seus símbolos signifiquem meramente Idéias, mas que sejam significativos por si mesmos, que sejam seres independentes. Portanto, antes de mais nada se teria de procurar o mundo no qual esses seres pudessem se mover independentemente. Se esse mundo nos fosse dado pela *história*, tais seres sem dúvida se encontrariam por si mesmos. Que nos seja dado em primeiro lugar o campo de batalha de Tróia, onde os deuses e deusas possam eles mesmos participar do combate. Portanto, até que a *história* nos restitua a mitologia como forma universalmente válida, continuará sendo sempre o indivíduo que terá ele mesmo de criar seu próprio círculo poético; e visto que o elemento universal do moderno é a originalidade, valerá a lei segundo a qual, quanto mais original, tanto mais universal, onde se tem somente de distinguir a particularidade da originalidade. Toda matéria tratada originalmente também é, por isso mesmo, universalmente poética. Quem souber utilizar a matéria da física superior dessa maneira *original*, para este ela poderá se tornar verdadeiramente e universalmente poética.

Mas aqui entra em consideração uma outra relação da filosofia da natureza para com a formação moderna. A direção própria ao cristianismo é a que vai do finito ao infinito. Foi mostrado como essa direção suprime toda intuição simbólica e compreende o finito somente como o alegórico do infinito. A tendência de ver o infinito no finito, que de novo irrompe *nessa* direção universal, foi um empenho simbólico, que no entanto, por falta de objetividade, já que a unidade recaía sobre o sujeito, só podia se exteriorizar como misticismo. No interior do cristianismo, os místicos foram desde sempre considerados como perdidos, quando não como apóstatas. A Igreja só

92. Trata-se de Erasmus Darwin (1731-1802), médico e poeta inglês, pai do naturalista Charles Darwin. (N.T.).

consentiu o misticismo no agir (nas ações), porque aqui ele era ao mesmo tempo objetivo, universal, ao passo que aquele misticismo subjetivo era uma estranheza no todo, uma verdadeira heresia. Filosofia da natureza <448> é, igualmente, intuição do infinito no finito, mas de uma maneira universalmente válida e cientificamente objetiva. Toda filosofia especulativa tem necessariamente a mesma direção oposta à do cristianismo, a saber, se o cristianismo é tomado nessa sua figura empírico-histórica, na qual se expõe como oposto, e se ele mesmo não é considerado como *passagem* nessa oposição. Mas já agora, pelo curso do tempo e pelas ações do espírito do mundo, que primeiramente só deixa pressentir, mas não desconhecer, aquilo que longinquamente tenciona, o cristianismo é exposto meramente como passagem, meramente como elemento e, por assim dizer, como um lado do novo mundo, no qual as sucessões da época moderna serão finalmente expostas como totalidade. Quem conhecer o tipo universal segundo o qual tudo é ordenado e acontece, não duvidará de que aquela outra unidade que o cristianismo excluiu de si como oposição é parte integrante da formação moderna, e não duvidará de que essa unidade, que é uma visão do infinito no finito, tem de ser acolhida no todo dela, embora naturalmente subordinada à sua unidade particular[93]. O que vem a seguir servirá para tornar claro o que quero dizer.

A mitologia realista dos gregos não excluiu a referência histórica, antes, ao contrário, somente na referência histórica — como epopéia — ela se tornou verdadeiramente mitologia. Seus deuses eram, segundo a origem, *seres naturais*; esses deuses naturais tiveram de se desprender de sua origem e se tornar seres históricos, para se tornar seres verdadeiramente independentes, poéticos. Aqui primeiramente se tornam deuses; antes são ídolos. O dominante na mitologia grega permaneceu, por isso, sendo sempre o princípio realista ou finito. O oposto será o caso na formação moderna. Ela intui o universo somente como *história*, como reino moral; nessa medida, se expõe como oposição. O politeísmo nela possível só o é por delimitações no *tempo*, por delimitações históricas, seus deuses são deuses históricos. *Estes* não poderão se tornar verdadeiramente deuses, não poderão se tornar vivos, independentes, poéticos <449> antes de tomar posse da natureza, antes de ser deuses naturais[94]. Não se deve querer impor a

93. "[...] embora subordinada à sua unidade particular" aparece na frase seguinte. O editor corrige o texto em *errata*. A correção é feita na edição Schröter. (N.T.).

94. "As divindades ainda desconhecidas, que o mundo ideal prepara, não podem entrar em cena como tais antes de poderem tomar posse da natureza. Depois que todas as formas *finitas* forem desmanteladas e no

mitologia realista dos gregos à formação cristã; ao contrário, deve-se antes enraizar suas divindades ideais na natureza, assim como os gregos enraizaram seus deuses realistas na história. Tal me parece ser a destinação final de toda a poesia moderna, de modo que, como qualquer outra oposição, também esta persiste somente na não-absolutez, mas em sua absolutez cada um dos opostos também entra em harmonia com o outro, e não escondo minha convicção de que na filosofia da natureza, tal como se constituiu a partir do princípio idealista, se fez o primeiro remoto preparativo para aquela futura simbólica e para aquela mitologia que terá sido criada não por um único indivíduo, mas por toda a época.

Não somos *nós* que, pela *física*, queremos dar os deuses à formação idealista. Ao contrário, nós esperamos seus deuses, para os quais já temos os símbolos à disposição, talvez antes mesmo que tenham se desenvolvido na *formação idealista* de maneira totalmente independente da *física*.

Este foi o sentido do que quis dizer, quando afirmei que a possibilidade de uma futura mitologia e de uma futura simbólica devia ser buscada na física especulativa superior[95].

De resto, a realização desse destino tem de ser deixada unicamente ao desígnio do tempo, pois o ponto da história no qual sua sucessão se tornará uma simultaneidade ainda parece a uma distância indefinidamente remota, e o que é possível agora parece poder ser somente o que já se indicou antes, isto é, que toda força preponderante pode formar seu círculo mitológico de qualquer matéria, portanto, também da matéria da natureza, o que, por sua vez, não será possível sem uma síntese da história com a natureza. O último será o puro Homero.

Uma vez que a mitologia antiga se refere, em toda parte, à natureza e é uma simbólica da natureza, tem de nos interessar ver como a referência à *natureza* se exprimirá na mitologia moderna, em sua completa oposição à antiga. Isso já se deixa determinar, em universal, pelo que se disse até aqui.

vasto mundo não houver mais nada que unifique os homens como intuição comum, somente a intuição da identidade absoluta na mais completa totalidade objetiva pode, de novo e na última configuração da religião, unificá-los para sempre". Trecho do Apêndice (1803) da Introdução à *Exposição da Idéia Universal da Filosofia em Geral e da Filosofia-da-Natureza como Parte Integrante da Primeira*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Em *Obras Escolhidas*. São Paulo, Abril, 1980, p. 55. (N.T.).

95. Vejam-se as passagens citadas na nota à p. 446. É importante comparar o início desse trecho, onde Schelling diz "Em tempos recentes se ouviu freqüentemente [...]" (p. 446), com essa declaração de que "Este foi o sentido do que quis dizer [...]" Tendo de justificar o sentido do que quis dizer, Schelling está assumindo a autoria da idéia e fornecendo uma espécie de contraprova daquilo que é atribuído a ele (na pele de Ludovico) por Schlegel no Discurso da Mitologia? Compare-se também a isso o tom de duas afirmações que o autor faz acima "me prontifico [...]" (p. 446) e, no parágrafo anterior, "não escondo minha convicção [...]" (N.T.).

<450> — Preponderância absoluta do ideal sobre o real, do espiritual sobre o corporal era o princípio do cristianismo. Daí a imediata intervenção do supra-sensível no sensível no *milagre*. Tal supremacia do espírito sobre a natureza é expressa na *magia*, quando esta compreende em si conjuro e encantamento. A visão mágica das coisas ou a compreensão dos efeitos naturais como efeitos mágicos foi somente um pressentimento imperfeito daquela união superior e absoluta de todas as coisas, na qual nenhuma delas põe ou provoca algo na outra de maneira imediata, mas somente por harmonia preestabelecida, mediante a identidade absoluta de todas as coisas. Por isso mesmo, também se chama de mágico a todo efeito que as coisas exercem umas sobre as outras meramente por seu conceito e, portanto, não de uma maneira natural, por exemplo, que movimentos ou certos sinais possam, puramente como tais, ser funestos para um ser humano. Na crença em magia se exprime, além disso, o pressentimento da existência de diferentes ordens na natureza, o mecanismo, o quimismo e o organismo. Sabe-se como o primeiro contato com fenômenos químicos agiu sobre os espíritos do mundo moderno. Em geral, o retraimento da natureza como mistério[96] deu ao mundo moderno uma orientação universal rumo aos mistérios da natureza. A misteriosa língua dos astros, expressa em diferentes movimentos e conjunções, recebeu imediatamente referimento histórico: o seu curso, a sua mudança, as suas conjunções indicavam o destino do mundo no todo e, mediatamente, o do indivíduo. Também aqui havia no fundamento um pressentimento correto, o de que os elementos de todos os astros têm de estar na terra, já que ela é um universo por si, e de que as diferentes posições e distâncias dos astros em relação à terra têm, já na primeira formação, uma influência necessária especialmente sobre as formações mais delicadas da terra, como os seres humanos. — Na filosofia da natureza se demonstra que às diferentes ordens de metais, ouro, prata etc., correspondem ordens iguais no céu, assim como, na construção do globo terrestre por si, segundo suas quatro direções, temos realmente um quadro perfeito de todo o sistema solar. Que <451> os astros sejam animados e que em suas trajetórias sejam guiados por almas que lhes são inerentes, era uma opinião que se conservara

96. Sobre isso vale a pena lembrar as palavras do Apêndice (1803) da Introdução à *Exposição da Idéia Universal da Filosofia em Geral e da Filosofia-da-Natureza como Parte Integrante da Primeira*: "A filosofia tem exigências mais altas a cumprir e deve abrir, enfim, os olhos da humanidade, que já viveu por tempo suficiente, seja na crença ou na descrença, indigna e insatisfatoriamente. O caráter de todo o tempo moderno é idealista, o espírito dominante é o retorno à interioridade. O mundo ideal move-se poderosamente para a luz, mas o que ainda o retém é que a natureza se retirou como mistério". *op. cit.*, p. 55. (N.T.).

ainda de Platão e Aristóteles. Até Copérnico, a terra era vista como o centro do universo; sobre isso repousava também a astronomia aristotélica, que está no fundamento de todo o poema de Dante. Pode-se facilmente pensar que conseqüências a teoria copernicana teve de ter para o cristianismo, isto é, para o sistema católico, e certamente não foi apenas devido ao versículo de Josué[97] que a Igreja católica tão violentamente se opôs a essa pura doutrina. — Forças misteriosas nas pedras e nas plantas eram universalmente aceitas no oriente. A crença nelas, assim como os conhecimentos farmacêuticos, vieram para a Europa com os árabes. Da mesma maneira, os talismãs e amuletos, usados no oriente desde os tempos mais antigos como proteção contra cobras venenosas e espíritos malignos. Muitas das visões mitológicas do mundo animal não foram próprias dos modernos.

Para facilitar a visão do conjunto resumirei agora, em algumas proposições, aquilo que até aqui apresentei sobre a mitologia moderna. Por causa da concatenação, temos antes de voltar a uma proposição anterior, a do §28, que contém o princípio de toda essa investigação. Pois ela estabelecia em universal que as Idéias podem ser intuídas realmente e como deuses, e o mundo das Idéias, por conseguinte, como um mundo dos deuses. Esse mundo é a matéria de toda poesia. Onde ele se forma, está produzida, no mundo real, a suprema indiferença do Absoluto com o particular. A isso se liga agora a proposição seguinte:

§ 43. *Na matéria da arte nenhuma oposição é pensável a não ser uma oposição formal.* Pois, segundo a essência, a matéria é sempre e eternamente uma, sempre e necessariamente identidade absoluta do universal e do particular. Se, portanto, ocorre em geral uma oposição com respeito à matéria, ela é meramente formal e, como tal, tem também de se exprimir objetivamente como mera oposição no tempo.

§ 44. *A oposição se exteriorizará nisto, que a unidade do Absoluto e do finito (particular) aparece na <452> matéria da arte, de um lado, como obra da natureza, de outro, como obra da liberdade.*

97. *Josué*, X, 12-13: "Disse Josué na presença de Israel:
'Sol, detém-te em Gabaon,
e tu, lua, no vale de Aialon!'
E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo [de Israel] se vingou dos seus inimigos [os amorreus]". *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo, Paulus, 1995, p. 351.

Pois, uma vez que na matéria em si e por si está sempre e necessariamente posta a unidade do infinito e finito, mas esta só é possível de um duplo modo — que o universo seja exposto no finito ou o finito no universo, aquela, porém, é a unidade que está no fundamento da natureza, assim como esta é a que está no fundamento do mundo ideal ou mundo da liberdade —, a unidade, se aparece como producente e se divide em dois lados opostos, também só poderá aparecer, de um lado, como obra da natureza, de outro, como obra da liberdade.

Nota. Ora, que essa oposição seja exposta justamente na oposição entre a poesia grega ou antiga e a poesia moderna, disso só é possível prova empírica a partir do fato, prova que também foi apresentada no que precede.

§ 45. *No primeiro caso* (necessidade), *a unidade aparecerá como unidade do universo com o finito; no segundo* (liberdade), *como unidade do finito com o infinito*.

Como fica claro pela demonstração da proposição precedente, esta proposição é somente uma outra expressão da precedente. No entanto, deve-se ainda aduzir a seguinte demonstração particular: os opostos se comportam (segundo o § 44) como natureza e liberdade; ora, o caráter da natureza é (segundo o § 18) unidade indivisa do infinito e do finito, unidade que *permanece ainda antes da separação*. Nela, o finito é dominante, mas nela está contido o germe do Absoluto. Onde a unidade está separada, ali o finito está posto como finito, portanto só é possível a direção do finito ao infinito; logo, a unidade do finito com o infinito.

§ 46. *No primeiro caso, o finito está posto como símbolo; no segundo, como alegoria do infinito*. — Segue-se das explicações dadas no § 39.

Nota. Também se pode exprimir assim: no primeiro caso, o <453> finito é ao mesmo tempo o próprio infinito, não apenas o significa, e por isso mesmo é algo por si, também independentemente de sua significação. No outro caso, nada é por si mesmo, mas somente na referência ao infinito.

Corolário. No primeiro caso, o caráter da arte é, no todo, simbólico; no segundo é, no todo, *alegórico*. (Que isso seja o caso na arte moderna, deverá ser demonstrado em detalhe na seqüência. Entretanto, aqui naturalmente apreendemos a pura oposição, portanto, o moderno, não como possa ser em sua

absolutez, mas como se expõe e, por conseguinte, como até agora se expôs em sua não-absolutez, já que tudo nos convence de que a manifestação até agora da poesia moderna ainda não é a oposição *perfeita e acabada* na qual, por isso mesmo, os dois opostos também seriam de novo um.)

§ 47. *Na mitologia da primeira espécie, o universo é intuído como natureza; na da segunda espécie, como mundo da providência ou como história*. — Conseqüência necessária, já que a unidade que está no fundamento da segunda = agir, providência em oposição ao *destino*: destino = diferença (passagem), queda da identidade da natureza, providência = reconstrução.

Corolário. A oposição do finito com o universo tem de se expor, na primeira espécie, como revolta, na segunda, como entrega incondicionada ao universo. Aquela pode ser caracterizada como *sublimidade* (caráter fundamental do antigo), esta como *beleza*, em sentido estrito.

§ 48. *No mundo poético da primeira espécie, o gênero se desenvolverá até o indivíduo ou particular; no da segunda espécie, o indivíduo se empenhará para exprimir, por si, o universal*. — Conseqüência necessária. Pois lá o universal está no particular como tal, aqui, o particular está no universal como significando o universal.

§ 49. *A mitologia da primeira espécie se constituirá num mundo fechado dos deuses; para a segunda, o todo no qual suas Idéias se tornam objetivas será de novo ele mesmo um todo infinito*. — Conseqüência necessária. Pois <454> lá a limitação, a finitude, é dominante; aqui, a infinitude. — Também: lá, ser; aqui, *vir-a-ser*. As figuras daquele mundo são duradouras, eternas, seres naturais de uma ordem superior; aqui, manifestações passageiras.

§ 50. *Lá, o politeísmo será possível por meio de limitação natural* (extraído daquilo que incide no espaço)*; aqui, somente por meio de limitação no tempo*. Segue-se de si mesmo. Toda intuição de Deus somente na história.

Nota. Se aqui o infinito vem ao finito, ele existirá somente para aniquilar a este em si (mesmo) e por meio de seu exemplo e, assim, traçar o limite dos dois mundos. Daí necessariamente a Idéia do mundo futuro: encarnação e morte de Deus.

§ 51. *Na primeira espécie de mitologia, a natureza é o revelado, o mundo ideal, o secreto; na segunda, o mundo ideal se revela, e a natureza retrocede ao mistério*[98]. — Segue-se de si mesmo.

§ 52. *Lá, a religião está fundada na mitologia; aqui, ao contrário, a mitologia está fundada na religião.* — Pois religião: poesia, novamente = subjetivo: objetivo[99]. O finito é intuído no infinito por meio da *religião*, por meio da qual o finito também primeiramente se torna para mim reflexo do infinito; no finito, ao contrário, o infinito se torna simbólico e, nessa medida, mitológico.

Escólio. A mitologia grega não era, como tal, religião: em si, só pode ser compreendida como *poesia*; ela só se tornou religião na relação com os deuses (o infinito) que então o homem estipulou para si mesmo nos ritos religiosos etc. No cristianismo, tal relação é o que é o primeiro, e dela se fez depender toda simbólica possível do infinito, portanto também toda mitologia.

Corolário 1. Lá, a religião mesma tinha de aparecer mais como religião natural; aqui, podia aparecer somente como religião revelada. — Segue-se dos § 47 e 48.

<455> *Corolário* 2. De uma tal religião podia surgir imediatamente mitologia, pois era fundada em tradição.

Corolário 3. As Idéias dessa religião não podiam ser mitológicas, em si e por si mesmas. Pois são inteiramente não-sensíveis. Demonstração na Trindade, nos anjos etc.

Corolário 4. Somente na história uma tal religião podia se tornar matéria mitológica. Pois somente ali elas (as Idéias) alcançam uma independência em relação à sua significação.

§ 53. *Assim como lá as Idéias só podiam se tornar objetivas principalmente no ser, assim também aqui só podiam se tornar objetivas no agir.* — Pois toda

98. Veja-se o trecho do Apêndice à Introdução da *Exposição da Idéia Universal da Filosofia em Geral e da Filosofia-da-Natureza como Parte Integrante da Primeira*, citado acima em nota à p. 450. (N.T.).
99. A frase deve ser lida assim: a religião está para a poesia, assim como o subjetivo está para o objetivo. (N.T.).

Idéia é = unidade do infinito e do finito, mas aqui esta existe somente mediante ação, tal como lá somente mediante o oposto, portanto, mediante o ser.

§ 54. *A intuição fundamental de toda simbólica da segunda espécie era necessariamente a* Igreja. Pois na mitologia da segunda espécie, o universo ou Deus é intuído na história (cf. § 47). Mas o tipo ou a forma da história é separabilidade no singular e unidade no todo (algo que é *pressuposto* aqui como devendo ser demonstrado na filosofia), portanto nessa espécie de simbólica Deus só podia em geral se tornar objetivo como o princípio unificador entre a unidade no todo e a separabilidade no singular. Mas isso só podia acontecer na *Igreja* (onde também se dá a intuição imediata de *Deus*), pois no mundo objetivo não havia nenhuma outra síntese dessa espécie (por exemplo, na constituição do Estado, na história mesma, essa síntese de novo só poderia se tornar objetiva no *todo*, isto é, no tempo infinito, mas não presentemente).

Corolário. A Igreja deve ser considerada como uma obra de arte.

§ 55. *Ação externa na qual se exprime a unidade do infinito e do finito é simbólica.* — Pois é exposição da unidade do infinito e do finito no *finito* ou particular.

§ 56. *A mesma ação, se é meramente interna,* <456> *é mística.* Eis o conceito que estabelecemos do místico, e que, portanto, como explicação, não carece de demonstração.

Corolário 1. Misticismo, portanto = simbólica subjetiva.

Corolário 2. Misticismo, em si e por si mesmo, é apoético — pois é o pólo oposto da poesia, que é a unidade do infinito e do finito no *finito*. Entende-se que se trata do misticismo em si e por si, não quando ele mesmo pode se tornar novamente objetivo, por exemplo, na disposição moral etc.

§ 57. *A lei da primeira espécie da arte é imutabilidade em si mesma; a lei da segunda espécie, progresso na alternância.* Segue-se já da oposição de ambos como natureza e liberdade.

§ 58. *Lá, o exemplar ou o prototípico é o dominante; aqui, a originalidade.* — Pois lá o universal aparece como particular, o gênero como indivíduo; aqui, ao

contrário, o indivíduo deve aparecer como gênero, o particular como universal. — Lá, o ponto de partida é idêntico (ὅμηρος)[100], um único, ou seja, o próprio universal, mas aqui o ponto de partida é sempre e necessariamente um diferente, porque está no particular.

A diferença entre *originalidade* e *particularidade* consiste em que aquela se forma do particular ao geral, ao universal[101].

§ 59. *A segunda espécie de arte existe somente como passagem ou na não-absolutez, em oposição à primeira.* — Pois a perfeita formação-em-um do finito no infinito também implica novamente a formação-em-um do universo no finito.

Corolário. Nessa passagem, onde a originalidade é o dominante, é necessário que o indivíduo crie por si mesmo, da particularidade, a matéria universal.

§ 60. *A exigência de absolutez respectivamente* <457> *à segunda espécie de mitologia seria a transformação do sucessivo de sua manifestação divina num simultâneo* (explica-se a partir do § 50).

Corolário. Isso é possível somente pela integração por intermédio da unidade oposta. Na natureza é simultâneo aquilo que, na história, é sucessivo. — Identidade absoluta da natureza e da história.

§ 61. *Assim como na mitologia da primeira espécie os deuses naturais se desenvolveram em deuses históricos, assim também, na da segunda espécie, os deuses têm de se desenvolver da história para a natureza e, portanto, de deuses históricos em deuses naturais.* Pois só então há absolutez, segundo o § 60.

Corolário. Uma vez que essa primeira interpenetração recíproca das duas unidades — da natureza com a história e da história com a natureza — ocorre na epopéia, a epopéia, o Homero (no sentido literal "o que unifica", a identida-

100. Sobre a etimologia da palavra aceita por Schelling, veja-se o corolário à proposição 61, e a nota do tradutor. (N.T.).

101. K. F. A. Schelling remete a uma passagem do texto *Sobre a Essência da Crítica Filosófica em Geral.* Ali, de fato, entre outras coisas, se pode ler: "Assim como é necessário que a vida interior da filosofia, quando se produz na figura exterior, conceda a esta algo da forma de sua própria organização, assim também o que é original do gênio é bem diferente da *particularidade* que se considera *originalidade* e se faz passar por tal" (V, 8). (N.T.).

de), que lá é o primeiro, será aqui o último e realizará tudo aquilo a que a arte moderna está destinada[102].

102. Cabe lembrar que Schelling utiliza por vezes *Homer*, outras *Homeros*, marcando, com essa última forma, o sentido da identidade, "daquele que unifica". Werner Beierwaltes (*op. cit.*, p. 42) indica que Schelling se baseia numa etimologia corrente no século XVIII, que derivava o nome Homero de ὁμοῦ e ἀραείσκω ("o que mantém a unidade" ou o que "ajusta na unidade"). Essa explicação ocorre, por exemplo, nos *Hymni Homerici* de B. C. D. Ilgen, livro publicado em Halle, em 1796. Beierwaltes aponta também que nos *Fragmentos Críticos* (VII, 252), Schelling cita um dístico anônimo referente à unidade e totalidade em Homero:

War nur Einer Homeros, und dennoch Viele; und Viele
Seiend Einer doch nur, denk' ihn als Bienengeschlecht.
(Se Homero foi um só e todavia muitos; e muitos
Sendo, porém, um só, pense-o como um enxame de abelhas.

Esse dístico mostra, segundo Beierwaltes, como a concepção schellingiana de Homero é "congenial" à de Goethe, que na última quadra dos *Vaticínios de Bácis* (*Weissagungen des Bakis*, n. 32) diz:

Ewig wird er euch sein der Eine, der sich in Viele
Teilt, und Einer jedoch, ewig der Einzige bleibt.
Findet in Einem die Vielen, empfindet die Vielen wie Einen,
Und ihr habt den Beginn, habet das Ende der Kunst.
(Eternamente ele vos será o Um que em muitos se
Divide, e Um, porém, que único eternamente permanece.
Encontrai no Um os muitos, senti os muitos como Um,
E tereis o começo e o fim da arte).

Sobre esse Homero, começo e fim da arte, vale a pena consultar o ensaio já citado de Rubens Rodrigues Torres Filho, que na página 146 indica e traduz um dos *Aforismos* de 1806 (n. 28), em que Schelling fala de um Homero também para a ciência: "Se quero uma escola? — Sim, mas assim como havia escolas poéticas. Desse modo, poderão aqueles que têm inspiração no mesmo sentido continuar a compor [*fortdichten*] nesse poema eterno. Dai-me alguns da mesma espécie, como já os encontrei, e cuidai que no futuro também não faltem inspirados, e eu vos prometo, um dia ainda, o *Homeros* (o princípio unificador) também para a ciência". (N.T.).

TERCEIRA SEÇÃO

CONSTRUÇÃO DO PARTICULAR OU DA FORMA DA ARTE

Com a construção perfeita e acabada da matéria da arte, que está contida na mitologia, surge para nós uma nova oposição. Começamos pela construção da arte como exposição *real* do Absoluto. Esta não podia ser real sem o expor mediante coisas singulares finitas. Fizemos a síntese do Absoluto com a limitação; daí surgiu para nós o mundo das Idéias da arte, mas em referência à exposição mesma também este é de novo somente matéria ou o universal, ao qual se opõe a forma ou o particular.

Como aquela matéria universal passa à forma particular e se torna matéria da obra de arte particular?

Do princípio estabelecido no início se pode de antemão perceber que também aqui o que importa é sintetizar absolutamente os dois opostos, expor, mediante uma nova síntese, matéria e forma em indiferença. A isso se referem as proposições seguintes, com as quais damos prosseguimento à construção da obra de arte como tal.

§ 62. *O producente imediato da obra de arte ou da coisa singular real, por meio da qual o Absoluto se torna real-objetivo no mundo ideal, é* <459> *o con-*

ceito eterno ou a Idéia do ser humano em Deus, conceito que é um com a própria alma e vinculado com ela[1].

Demonstração. Esta pode ser feita a partir do § 23, segundo o qual a causa formal ou absoluta de toda arte é Deus. Ora, Deus, porém, produz imediatamente e de si mesmo somente as Idéias das coisas, mas coisas reais e particulares apenas mediatamente no mundo refletido. Se, portanto, o princípio da divina formação-em-um, ou seja, Deus mesmo, se torna objetivo mediante coisas particulares, *Deus* é o que produz coisas particulares não enquanto é considerado imediatamente e em si mesmo, mas somente como essência de um particular e em referência a um particular. Ora, Deus se refere ao particular somente mediante aquilo em que é um com seu universal, isto é, mediante sua Idéia ou seu conceito eterno. Mas essa Idéia é, no caso presente, a do próprio Absoluto. Esta, porém, recebe a referência imediata a um particular ou é produzida objetivamente apenas no organismo e na razão, ambos pensados como um (pois somente aquele é a afiguração real, esta, a afiguração ideal do Absoluto no mundo real ou criado, conforme os §§ 17 e 18). Mas a indiferença do organismo e da razão, ou o um no qual o Absoluto se torna objetivo realmente e idealmente de igual maneira, é o ser humano. Portanto, aquilo mediante o qual se produz a obra de arte é Deus, desde que se refira ao ser humano mediante uma Idéia ou conceito eterno, ou seja, é o conceito eterno do próprio ser humano que existe em Deus. A Idéia do ser humano, porém, não é nada outra que a *essência* ou o *em-si* do ser humano mesmo, que se torna objetiva na alma e no corpo e, por conseguinte, é imediatamente unida com a alma.

Escólio. Todas as coisas são em Deus somente mediante a Idéia delas, e essa Idéia se torna objetiva ali onde a unidade do infinito no finito é produzida também no reflexo. Ora, como este é o caso no ser humano, pois aqui o finito, o corpo, assim como a alma, é a unidade toda, aqui a Idéia se torna objetiva como Idéia e, uma vez que sua essência é produzir, ela se torna produtiva em geral.

1. "O eterno, portanto, refere-se a todas as coisas por meio de seus conceitos eternos e, desse modo, ao indivíduo produtor por intermédio do conceito eterno do indivíduo, que está em Deus e é tão um com a alma quanto a alma com o corpo". Schelling, F. W. J., *Bruno ou Do Princípio Divino e Natural das Coisas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril, 1979, p. 83. (N.T.).

<460> § 63. *Esse conceito eterno do ser humano em Deus, como causa imediata de suas produções, é aquilo que se chama* gênio, o "gênio"[2], *por assim dizer,* o divino que habita o ser humano. Ele é, por assim dizer, um pedaço da absolutez de Deus. Por isso, cada artista também só pode produzir tanto quanto esteja vinculado ao conceito eterno de sua própria essência em Deus. Ora, quanto mais o universo é intuído já nesse conceito por si, tanto mais orgânico é o artista; quanto mais une a finitude à infinitude, tanto mais produtivo ele é.

Escólios. 1.Deus nada produz de si a não ser aquilo em que novamente esteja expressa toda a sua essência, nada, portanto, que não produza novamente, que não seja novamente universo. É assim que ocorre no *em-si*. Ora, que o produzir de Deus, isto é, a Idéia como Idéia surja também no mundo fenomênico, isso depende de condições que se encontram neste, e que, nessa medida, nos parecem contingentes, embora, considerada de um ponto de vista superior, também a manifestação do gênio sempre seja, de novo, uma manifestação necessária.

2. O produzir de Deus é um ato de auto-afirmação eterno, isto é, sem referência alguma ao tempo, em que há um lado real e um lado ideal. No lado real, gera sua infinitude na finitude e é *natureza*; no lado ideal, retoma novamente sua finitude em sua infinitude. Mas isso mesmo também é pensado na Idéia do gênio, a saber, que ele é pensado, de um lado, como princípio natural, da mesma maneira que, de outro, como princípio ideal. Ele é, por conseguinte, toda a Idéia absoluta, intuída no fenômeno ou em referência a um particular. É uma única e mesma relação aquela por meio da qual o mundo em si é produzido no ato originário de conhecimento, e aquela por meio da qual, no ato do

2. No original, duas palavras distintas: *Genie* e *Genius*. Schelling pode se valer dessas duas formas para designar, com a primeira, que vem do francês, a capacidade criadora ou o indivíduo dotado de tal capacidade (*das Genie*) e, com a outra, de origem latina, o espírito "tutelar" de uma pessoa (*der Genius*, "o divino que habita o homem", como diz o texto). A aproximação entre uma e outra, baseada na etimologia, já havia sido feita por Kant, que diz num parêntese do § 46 da *Crítica do Juízo* (A 182) "Por isso, também, presumivelmente, a palavra gênio é derivada de *genius*, o espírito próprio dado a um homem no nascimento, protetor e guia, de cuja inspiração procederiam aquelas idéias originais". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho em *A Crítica da Razão Pura e Outros Textos Filosóficos*. São Paulo, Abril, 1974, p. 341.
August Wilhelm Schlegel usa os termos de maneira similar a Schelling, embora com propósitos diferentes. De qualquer modo, uma passagem da sua *Kunstlehre* ajuda a entender como o *Genius* e os *Genien* se relacionam. Falando da dificuldade de encontrar obras de gênios, August afirma que não se deve preocupar quanto a isso: "Devemos apenas nos alçar ao ponto de vista superior e indiscutivelmente verdadeiro, no qual todos os gênios (*Genien*) individuais devem ser considerados somente como aspectos e manifestações singulares do único grande gênio (*Genius*) da humanidade, que não perece e se regenera sempre mais belo e esplêndido, como Fênix de suas cinzas". *op. cit.*, p. 22. (N.T.).

gênio, é produzido o mundo da arte, como sendo o mesmo mundo em si, só que no fenômeno. (O gênio se diferencia de tudo o que é meramente talento por isto: este tem uma necessidade meramente empírica, que, por sua vez, é ela mesma contingência; aquele tem necessidade absoluta. Toda verdadeira obra de arte é absolutamente necessária; <461> uma obra de arte que pudesse igualmente ser e não ser, não merece esse nome[3].)

§ 64. *Explicação. Na arte, o lado real do gênio, ou aquela unidade que é formação-em-um do infinito no finito, pode ser chamado de* poesia, *em sentido estrito; o lado ideal, ou aquela unidade que é formação-em-um do finito no infinito, pode ser chamado de* arte.

Escólio. Se também nos detemos meramente na significação lingüística, por poesia, em sentido estrito, se entende o produzir ou criar imediato de um *real*, a *invenção* em si mesma e por si mesma. Todo produzir ou criar imediato, porém, é sempre e necessariamente exposição de um infinito, de um conceito num finito ou real. Todos nós referimos a Idéia da arte mais à unidade oposta, a da formação-em-um do particular no universal. Na invenção o gênio se expande ou se difunde no particular; na forma retoma o particular no infinito. — Somente na perfeita e acabada formação-em-um do infinito no finito isso se torna algo subsistente por si, um ser *em si mesmo*, que não significa meramente um outro. Assim, o Absoluto dá uma vida independente às Idéias das coisas que estão nele, quando as forma-em-um, de maneira eterna, na finitude; por esse meio recebem uma vida em si mesmas, e somente sendo em si absolutas, são no *Absoluto*. Poesia e arte são, portanto, como as duas unidades: a poesia é aquilo por meio do qual uma coisa tem vida e realidade em si mesma. Arte, aquilo por meio do qual ela existe no producente.

§ 65. *Explicação. A primeira das duas unidades, que é formação-em-um do infinito no finito, se exprime na obra de arte principalmente como* sublimidade; *a segunda, que é formação-em-um do finito no infinito, como* beleza.

<462> Não podemos demonstrar isso de outra maneira senão mostrando que aquilo que, segundo concordância universal, é exigido para o sublime e

3. K. F. A. Schelling remete a uma passagem da Introdução à *Filosofia da Mitologia*, em que se lê: "Toda obra de arte se encontra tanto mais elevada, quanto mais desperta ao mesmo tempo a impressão de uma certa necessidade de sua existência, mas somente o conteúdo eterno e necessário também suprime em certa medida a contingência da obra de arte". (XI, 242) (N.T.).

para o belo não é nada outro senão aquilo que é expresso por nossa explicação. — O que, na verdade, se quer dizer, é isto: no objeto em que se diferencie, como tal, o acolhimento do infinito no finito, no qual, portanto, se diferencie o infinito no finito, no objeto em que este seja o caso, nós julgamos que ele é sublime. Toda sublimidade é, ou natureza, ou maneira de pensar e proceder[4] (mais adiante na consideração disso veremos que a essência, a substância do sublime, é sempre uma e a mesma, e que somente a forma alterna). O sublime da natureza ocorre novamente de maneira dupla: "ali onde se nos oferece um objeto sensível que é muito elevado para nossa capacidade de apreensão e não tem medida alguma em relação a esta, ou ali onde à nossa capacidade como seres vivos se opõe um poder da natureza diante do qual ela se reduz a nada"[5]. — Espécimes do primeiro caso são, por exemplo, enormes massas de montanhas e rochedos, cujos cumes o olho não alcança, o vasto oceano delimitado somente pela abóbada celeste, o edifício do mundo em sua imensurabilidade, em vista da qual toda humana medida possível é considerada insatisfatória. O modo comum de considerar esse imensurável é vê-lo como o próprio infinito; a essa visão de maneira alguma se vincula um sentimento de sublimidade, mas antes de desânimo. Na grandeza como tal não há mesmo nada de infinito, mas apenas nela como reflexo da *verdadeira* infinitude. A intuição do sublime aparece então quando se descobre que a intuição sensível é incomensurável com a grandeza do objeto sensível, e surge o verdadeiro infinito, do qual aquele infinito meramente sensível se torna símbolo. Nessa medida, o sublime é a submissão do finito, que meramente *simula* a infinitude, pelo verdadeiro infinito. Não pode haver intuição mais plena do infinito do que ali onde o símbolo no qual é intuído finge a infinitude em sua finitude. "Ao mero contemplador sensível (para me servir aqui <463> das palavras de Schiller) a imensidão da natureza só pode fazer com que se lembre das limitações de sua capacidade de apreensão, assim como a natureza terrível, que corrompe com forças imensuráveis, pode fazer com que se lembre unicamente de sua impotência. Na mera

4. "Maneira de pensar e proceder": em alemão, *Gesinnung*. (N.T.).
5. Citação um tanto inexata do texto *Sobre o Sublime* (*Über das Erhabene*), de Schiller, publicado em Leipzig, em 1801. Uma tradução literal da passagem seria a seguinte: "O objeto sublime é de duas espécies. Ou nós o referimos à nossa *capacidade de apreensão* [*Fassungskraft*] e sucumbimos à tentativa de formar para nós uma imagem ou conceito dele; ou o referimos à nossa força vital *[Lebenskraft]* e o consideramos como um poder perante o qual o nosso se reduz a nada". Em Schiller, F. *Sämtliche Werke*. Munique, Carl Hanser, 1984, vol. 5, p. 797. Sobre a interpretação que Schelling faz do sublime em Schilller, veja-se o ensaio "Tragédie et sublimité", de Jean-François Courtine, incluido no livro *Extase de la Raison*. Paris, Galilée, 1990, pp. 75-110. Embora tendo como objeto a tragédia e o sublime em Schelling, o ensaio também é instrutivo para a compreensão de alguns aspectos da filosofia da história em Schiller. (N.T.).

intuição sensível ele se afastaria com desalento ou horror dessa grande imagem da natureza. Mas nem bem se eleva à contemplação absoluta e mal o infinito de uma intuição superior vem até ele no fluxo dos fenômenos, ligando-se ao gigantesco que aparece na intuição sensível como seu mero recobrimento, então as massas selvagens da natureza que o rodeiam começam a se tornar uma intuição inteiramente outra para ele, pois a grandeza relativa fora dele é para ele somente o espelho no qual vê a grandeza *absoluta*, o infinito em si mesmo e por si mesmo. Emprega então intencionalmente a capacidade de intuir o em si infinito, a fim de submeter a ele o infinito sensível como mera forma, e sentir tanto mais imediatamente, nessa superação da grandeza sensível, a superioridade de suas Idéias sobre aquilo que *de mais alto* a natureza pode oferecer ou expor"[6].

A despeito de sua afinidade com o ideal e moral, essa intuição do sublime é uma intuição estética, para usar uma vez aqui essa palavra. O infinito é o dominante, mas domina somente se é intuído no infinito sensível, que, nessa medida, é novamente um finito.

Tal intuir do verdadeiramente infinito no infinito da natureza é a poesia, que o ser humano pode praticar universalmente; pois ele é aquele intuinte mesmo, para o qual a grandeza relativa da natureza se torna o sublime, uma vez que faz dela símbolo da grandeza absoluta.

A preguiça moral e intelectual, a lassidão, assim como a covardia na maneira de pensar e proceder, se desviam dessas grandes visões, que põem diante dela uma imagem terrível de sua própria iniqüidade e <464> insignificância. O sublime da natureza, assim como o da tragédia e o da arte em geral, purifica a alma, pois a liberta do mero sofrimento.

6. Como no trecho anterior, a citação de Schelling não é exata. A passagem correspondente do ensaio *Sobre o Sublime* diz: "Enquanto o ser humano foi apenas escravo da necessidade física, enquanto não havia encontrado uma saída da esfera estreita das carências e ainda não pressentia em seu peito a elevada liberdade *demoníaca* [*hohe dämonische Freiheit*], a natureza *inapreensível* só pôde fazer com que se lembrasse das limitações de sua capacidade de representação, e a natureza *corruptora*, de sua impotência física. Ele teria, portanto, de passar com desânimo pela primeira, e se afastar com horror da segunda. Mas nem bem a contemplação livre lhe dá espaço contra a cega opressão das forças naturais, e nem bem descobre, nesse fluxo de fenômenos, algo de permanente em seu próprio ser, as massas selvagens da natureza que o rodeiam começam a falar uma língua totalmente outra a seu coração: a grandeza relativa fora dele é somente o espelho no qual vê a grandeza *absoluta* dentro de si mesmo. Sem temor e com terrível prazer, ele agora se aproxima daquelas assustadoras imagens de sua imaginação e emprega intencionalmente toda a força dessa faculdade para expor o infinito sensível, a fim de, mesmo sucumbindo nessa tentativa, fazer sentir tanto mais vivamente a superioridade de suas Idéias sobre o que de mais alto a sensibilidade pode atingir". Schiller, F. *Sobre o Sublime*, *op. cit.*, pp. 800-801. (N.T.).

Assim como o homem corajoso no momento em que todas as forças da natureza e da fatalidade o ameaçam ao mesmo tempo hostilmente; assim como no momento mesmo do supremo sofrimento ele passa à suprema libertação e a um prazer supramundano, que põe de lado todas as barreiras do sofrimento, assim também se mostra a intuição absoluta para aquele que suporta o semblante da natureza terrível e destruidora, a suprema convocação de suas forças destruidoras, intuição absoluta que é como o sol irrompendo em meio às nuvens de uma tempestade.

Numa época de mesquinhez na maneira de pensar e proceder, e de estropiamento do sentido, dificilmente poderia haver um meio mais universal de se preservar e de sempre se purificar disso que esse comércio com a grande natureza; também dificilmente poderia haver uma fonte mais rica de grandes pensamentos e de decisões heróicas do que o sempre renovado prazer na intuição daquilo que é sensivelmente terrível e grande.

Consideramos até aqui o sublime de ambas as espécies, aquele no qual a natureza é, por sua grandeza, absolutamente grande e infinita para a capacidade de apreensão, e aquele no qual, por seu poder, é absolutamente grande e infinita para nossa força física, mas ela mesma de novo apenas relativamente grande, apenas relativamente infinita com respeito ao verdadeiro infinito. Agora temos de determinar ainda, com mais precisão do que até aqui, a *forma* da intuição do sublime.

Como sempre, aqui também a forma é o finito, só que se acrescentou a determinação de que teria de aparecer como relativamente infinita, e como absolutamente grande com respeito à intuição finita. Mas por isso mesmo é negada a *forma* ao finito, e assim compreendemos como o informe é justamente o que mais imediatamente se torna *sublime* para nós, isto é, símbolo do infinito como tal.

A forma que é diferenciada como forma põe, por isso mesmo, o finito como um particular, mas o finito que deve acolher o infinito <465> tem de ser adequado a este como símbolo, o que só pode ocorrer de dupla maneira: ou quando é absolutamente informe ou quando é absolutamente formado, pois ambos são de novo um e o mesmo. A absoluta falta de forma é justamente a forma suprema, absoluta, na qual o infinito se apreende num finito sem ser tocado pelas limitações deste. Por isso mesmo, no entanto, a forma realmente absoluta, na qual todo limitante é suprimido, como nas formações divinas de Júpiter, Juno etc., tem para nós novamente o mesmo efeito que a absoluta falta de forma.

A natureza, sem dúvida, não é sublime somente em sua grandeza inatingível para nossa capacidade de apreensão ou em seu poder invencível para

nossa força física: também o é universalmente no caos ou, como também se exprime Schiller, na *confusão*[7] em geral de seus fenômenos.

O *caos* é a intuição fundamental do sublime, pois na intuição apreendemos somente como caos a massa que é demasiadamente grande para a intuição sensível, bem como a soma de forças cegas, que são muito violentas para nossa força física, e nessa medida ele se torna para nós símbolo do infinito.

A intuição fundamental do caos mesmo está contida na intuição do Absoluto. A essência interna do Absoluto, onde tudo está como um, e o um como tudo, é o próprio caos originário; mas aqui justamente encontramos também aquela identidade da forma absoluta com a falta de forma, pois aquele caos no Absoluto não é *mera* negação da forma, mas falta de forma na forma suprema e absoluta, assim como, inversamente, a forma suprema e absoluta na falta de forma é: forma absoluta, porque toda forma é formada em cada forma, e cada forma em toda; e falta de forma, porque justamente nessa unidade de todas as formas nenhuma é diferenciada como particular.

<466> É mediante a intuição do caos que, eu poderia dizer, o entendimento passa a todo conhecimento do Absoluto, quer na arte, quer na ciência. Quando, depois de vão esforço para esgotar com o entendimento o caos de fenômenos na natureza e na história, o saber comum toma a decisão de fazer "do próprio inconcebível", como diz Schiller, "o ponto de vista do julgamento"[8], isto é, o princípio, ele se mostra então junto com o primeiro passo para a filosofia ou, ao menos, para a intuição estética do mundo. Somente nessa liberação, que aparece ao entendimento comum como ausência de lei, somente nessa autonomia e liberdade perante as condições, na qual todo e qualquer fenômeno natural se sustenta para ele, uma vez que jamais pode compreender perfeitamente um a partir de outro e tem forçosamente de admitir, para cada qual, a sua absolutez — somente nessa independência de todo fenômeno singular, que põe um fim ao entendimento que busca apenas condições, ele pode conhecer o mundo como o verdadeiro símbolo da razão, na qual tudo é incondicionado, e do Absoluto, no qual tudo é *livre* e sem constrangimento.

Ora, por esse lado se expõe também a sublimidade da *maneira de pensar e proceder*, sobretudo se aquele no qual ela se mostra pode ao mesmo

7. "Mas não somente o inatingível para a imaginação, o sublime da quantidade, também o inapreensível para o entendimento, a *confusão* [*Verwirrung*], tão logo se torne grande e se anuncie como obra da natureza (pois senão é desprezível), pode servir como uma exposição do supra-sensível e dar um impulso à mente". (Schiller, F. *Sobre o Sublime*, *op. cit.*, pp. 801-802.) (N.T.).

8. "Como é totalmente diferente quando a gente se resigna a *explicá*-la [a natureza], e transforma a sua incompreensibilidade mesma em ponto de vista do julgamento". (Schiller, F. *Sobre o Sublime*, *op. cit.*, p. 804).

tempo servir como símbolo de toda história. O mesmo mundo que, como natureza, ainda se mantém nos limites das leis, ampliadas apenas para ainda conservar, no interior delas, uma aparência de falta de leis, parece, como história, ter posto toda legalidade de lado. O real se vinga e retorna com toda a sua rigorosa necessidade para antes destruir aqui todas as leis que a si mesmo se dá o que é livre, e para se mostrar ele mesmo livre diante deste. Aqui, as leis e intenções dos seres humanos não são lei para a natureza: ela, para novamente me servir de uma passagem de Schiller, "reduz a pó, com igual inconsideração, as criações da sabedoria e do acaso, e destrói, de uma única vez, tanto o que é importante quanto o que é insignificante, tanto o que é nobre quanto o que é vulgar. <467> Ela corrompe e desperdiça num instante as obras mais perfeitas e as aquisições que lhe custaram mais esforços, aprimorando, ao contrário, por séculos a fio uma obra que é fruto da tolice. Esse afastamento[9] em geral da natureza da regra do entendimento é aquilo (acrescenta Schiller) que torna imediatamente visível a impossibilidade absoluta de explicar a natureza mesma novamente mediante leis naturais, que são válidas meramente nela, mas não para ela. A simples consideração disso já conduz irresistivelmente a mente além do mundo dos fenômenos, até o mundo das Idéias, a conduz do condicionado ao incondicionado"[10]. O herói da tragédia, que todavia suporta calmamente, acumuladas sobre si, todas as durezas e insídias do destino, representa por isso mesmo o *em-si*, o próprio incondicionado e absoluto novamente em sua pessoa; seguro de seu plano, que nenhum tempo executa, mas que tampouco nenhum tempo destrói, ele olha tranqüilamente, do alto, a torrente em que segue o curso do mundo. A adversidade, que abate e destrói *sensivelmente* a personagem trágica, é um elemento tão

9. Tanto na citação modificada de Schelling, quanto na própria passagem de Schiller (cf. nota seguinte), a palavra utiliza é *Abfall* (também "queda"). Cf. acima página 424 e nota. (N.T.).

10. Schelling mais uma vez cita de maneira imprecisa. A passagem se encontra na continuação da frase de Schiller mencionada por último e traduzida na antepenúltima nota. Mais uma vez vale a pena verter o trecho na íntegra: "Precisamente a circunstância de que, considerada em conjunto, a natureza zomba de todas as regras que lhe prescrevemos por meio de nosso entendimento; de que, em seu andamento obstinado e livre, reduz a pó, com igual inconsideração, as criações da sabedoria e do acaso; de que destrói, de uma *única* vez, tanto o que é importante quanto o que é insignificante, tanto o que é nobre quanto o que é vulgar; de que ora conserva um mundo de formigas, ora acolhe e despedaça, em seus braços de gigante, sua mais magnífica criatura, o ser humano; de que freqüentemente desperdiça, numa hora de frivolidade, as aquisições que lhe custaram mais esforços, e freqüentemente constrói, por séculos a fio, uma obra que é fruto da tolice — numa palavra, esse afastamento, em conjunto, da natureza das regras do entendimento, às quais ela se submete em seus fenômenos singulares, torna visível a impossibilidade absoluta de explicar a *natureza mesma* mediante *leis naturais* e de fazer valer, *para* o seu reino, aquilo que vale *nele*, e assim a mente é irresistivelmente impelida do mundo dos fenômenos ao mundo das Idéias, do condicionado ao incondicionado". (Schiller, F. *Sobre o Sublime*, *op. cit.*, p. 804).

necessário à pessoa moralmente sublime, quanto o conflito de forças naturais e a supremacia da natureza sobre a mera capacidade de apreensão sensível o é para o *fisicamente* sublime. A virtude só se põe à prova na adversidade; a coragem, somente no perigo: na luta contra a adversidade, luta na qual não vence fisicamente, nem é derrotado moralmente, o corajoso é somente símbolo do infinito, daquilo que está *além de todo sofrimento*. Apenas no máximo de sofrimento pode se revelar o princípio em que não há *nenhum* sofrimento, assim como em toda parte tudo só se objetiva no seu oposto. O verdadeiro sublime trágico se baseia, por isso mesmo, em duas condições, a de que a pessoa moral sucumba às forças físicas e, ao mesmo tempo, vença pela *maneira de pensar e proceder*; é essencial que o herói vença somente por meio daquilo que não pode ser efeito natural ou sorte, portanto somente mediante a maneira de pensar e proceder, como sempre em Sófocles, mas não de modo que algo outro, estranho, de novo supostamente mitigue a rudeza de seu destino, como muitas vezes já ocorre em Eurípedes. A *falsa* indulgência, que homenageia o gosto indolente, o qual não suporta o aspecto da necessidade, não é apenas desprezível em si mesma, mas também não logra alcançar o próprio efeito artístico a que visa.

<468> Agora está suficientemente elucidado em que medida o sublime é formação-em-um do infinito no finito, só que o finito sempre aparece ele mesmo como um infinito relativo (pois só nesse caso o *verdadeiro infinito* é diferenciado como tal), como um infinito relativo, quer para a apreensão, quer para o poder físico, quer para a disposição de ânimo, como na tragédia, na qual é vencido pelo infinito da maneira moral de pensar e proceder.

Em referência ao sublime quero ainda fazer aqui somente uma *única* observação, que se segue de nossa exposição até agora, a saber, que o objeto mesmo é sublime somente na *arte*, visto que a natureza não o é em si, porque aqui a maneira de pensar e proceder ou o princípio mediante o qual o finito é rebaixado a símbolo do infinito recai somente sobre o sujeito.

No sublime, dizíamos, o infinito sensível é subjugado pelo verdadeiro infinito. No *belo*, o finito pode novamente se mostrar, uma vez que aí não aparece de outra maneira senão ele mesmo já formado-em-um com o infinito. Lá (no sublime) o finito ainda se mostra como que em revolta contra o infinito, embora se torne símbolo dele nessa própria relação. Aqui (no belo) está originariamente conciliado com ele. Que esta tenha de ser a relação do belo com o sublime *se* ambos se opõem um ao outro, aparece de resto pela oposição com o que foi demonstrado sobre o sublime. Mas disso precisamente decorre o seguinte.

§ 66. *O sublime, em sua absolutez, compreende o belo, assim como, em sua absolutez, o belo compreende o sublime*[11].

Isso já pode ser universalmente conhecido pelo fato de que a relação de ambos é como a relação das duas unidades, cada uma das quais, porém, compreende igualmente a outra em sua própria absolutez. O sublime, se não é *belo*, também por essa razão não será *sublime*, mas somente grandioso ou extravagante. Da mesma maneira, a beleza absoluta sempre tem de ser ao mesmo tempo, em maior ou menor medida, beleza terrível. <469> Aliás, já que beleza exige, sempre e necessariamente, *limitação*, a própria ausência de limitação se torna forma, como na formação de Júpiter, no qual não há limitação alguma a não ser a necessária para que somente com ela exista em geral uma imagem, pois no mais toda outra limitação está suprimida, por exemplo, não é nem jovem, nem velho. Da mesma maneira, Juno é apenas tão limitada quanto necessário para ser figura feminina. Quanto menor a limitação no interior da qual uma imagem existe como beleza, tanto mais tende para o sublime, sem no entanto cessar de ser beleza. A beleza de Apolo tem mais limitação do que a de Júpiter — ele é um belo *jovem*. Nele, a limitação não existe meramente como em Júpiter, somente para que em geral o infinito apareça no finito, o finito também já vale por si novamente como formado-em-um com o infinito. Um exemplo mais próximo é o da beleza masculina e da beleza feminina: também lá a natureza mostra só o necessário de limitação; aqui, é pródiga com ela.

Disso se segue que entre sublimidade e beleza não há oposição qualitativa e essencial, mas somente uma oposição quantitativa. O mais ou menos de beleza ou de sublimidade pertence (serve) ele mesmo de novo à limitação: Juno = beleza sublime, Minerva = sublimidade bela. Quanto mais, porém, a limitação se concilia com o infinito, tanto mais puramente é bela.

No entanto, porque, devido precisamente à indiferença entre sublime e belo, a determinação também se torna de novo relativa, de modo que a mesma coisa que é compreendida num aspecto como sublimidade, a imagem de Juno, por exemplo, pode aparecer de novo, em outro, como beleza na oposição com a sublimidade (como Juno em comparação com Júpiter): então fica claro que em geral e em esfera alguma não há nada que possa ser chamado de belo que

11. Com relação à identidade de belo e sublime, Caroline Sulzer lembra a seguinte anotação marginal do autor no seu exemplar do *Sistema do Idealismo Transcendental*: "Pois, embora haja obras de arte sublimes, e a sublimidade costume ser oposta à beleza, não existe uma oposição verdadeira, objetiva, entre beleza e sublimidade; o belo verdadeiro e absoluto também é sempre sublime, o sublime (se é verdadeiro) é também belo" (III, 621).

noutro aspecto não seja também sublime, mas, por isso mesmo, *ambos aparecem* indissoluvelmente interpenetrados um pelo outro em cada *um deles*, o qual somente por si é em geral absoluto, como, por exemplo, Juno, quando não é comparada, mas considerada por si, ou, para tomar exemplos de uma outra esfera, Sófocles, que aparece como belo em comparação com Ésquilo, mas, considerado por si e absolutamente, como <470> uma unificação de todo indissolúvel entre belo e sublime.

Se porventura se quisesse evocar, com respeito ao sublime, a mera representação da ilimitação e da ausência de forma que em regra a ele se vincula, essa representação é de fato, como já se mostrou, uma condição necessária do sublime, mas não de tal modo que ela mesma não seja de novo possível no interior de formas rigorosamente delimitadas, e sim de tal modo que a forma suprema (onde não mais se reconhece a forma na forma) se torna precisamente ausência de forma, assim como, em outros casos, a própria ausência de forma se torna forma. Aquilo ocorre, como se disse, na figura de Júpiter e na cabeça da chamada Juno Ludovisi[12], onde o sublime está tão interpenetrado ao belo, que não pode ser separado dele. Winkelmann aceita uma Graça elevada, e mesmo os antigos enalteceram as Graças terríveis de Ésquilo[13].

Na própria obra de arte, como o objetivo, sublimidade e beleza se relacionam tal como poesia e arte no subjetivo. Mas também na poesia por si, assim como na arte por si, a mesma oposição é novamente possível, lá como ingênuo e sentimental, aqui, como estilo e maneira. Daí:

§ 67. *A mesma oposição das duas unidades se exprime na poesia, considerada por si, mediante a oposição entre ingênuo e sentimental.*

Nota geral. Com respeito a todas essas oposições é preciso ter constantemente em vista que cessam de existir na absolutez. Ora, o caso é precisamente *este*: a primeira unidade, na qual o infinito é formado-em-um no finito, aparece sempre e necessariamente como a unidade *perfeita e acabada*, aqui coincidem num

12. A referência à Juno Ludovisi é recorrente entre os autores da época (Winckelmann, Schiller). Havia uma Juno Ludovisi na famosa coleção de peças de antigüidade de Mannheim. Goethe adquiriu na Itália uma cópia dessa Juno, que fica na chamada "sala de Juno" em sua casa em Weimar. Na décima primeira *Elegia Romana*, onde descreve sua moradia em Roma repleta de reproduções em gesso (seu "panteão"), Goethe diz: "[...] O artista se alegra de sua/Oficina, sempre que a seu redor parece um panteão./Júpiter baixa, e Juno eleva a testa divina". Essa reprodução em gesso aparece no desenho que Tischbein fez de Goethe em sua casa em Roma. (Cf. a nota de Erich Trunz à elegia na *Hamburger Ausgabe* das obras de Goethe, volume I, p. 164). (N.T.).
13. Referência às *Eumênides* da triologia *Oréstia*, comentada na Quarta Seção (pp. 698 e ss.). (N.T.).

só o ponto de partida e o ponto de perfeição e acabamento, ao passo que pode muito bem faltar a expressão absoluta para o outro membro da oposição, precisamente porque aparece como oposto somente na não-absolutez. Este é o caso, por exemplo, no sentimental e no ingênuo. O poético e genial é, sempre e necessariamente, ingênuo[14]; o sentimental é, portanto, o oposto somente em sua imperfeição e inacabamento. Estatuímos, pois, não tanto ingênuo e <471> sentimental na poesia, mas nela estatuímos universalmente *duas direções*: uma, na qual o universal aparece como formado-em-um no particular; e outra, na qual o particular é formado até o universal. Na absolutez, ambas teriam de ser um, ou seja, depois que ingênuo é a única expressão que temos para a absolutez, ambas teriam de ser ingênuas. Sentimental é, portanto, somente a expressão da outra direção em sua privação, quando, portanto, a relação do ingênuo para com o sentimental não é de modo algum como a da proposição precedente, da sublimidade para com a beleza, na qual cada uma designa por si um absoluto.

É sabido que Schiller foi o primeiro a dar validez a essa oposição em seu estudo sobre poesia ingênua e sentimental, o qual, além desta, é muito rico em idéias fecundas. Dele tomo de empréstimo aqui as seguintes proposições, que servirão da melhor maneira para tornar clara essa oposição.

"O ingênuo deve ser explicado como natureza ou manifestação da natureza, se envergonha a arte"[15]. (Essa explicação abrange a significação da palavra nas situações correntes *e* a significação superior, que aqui lhe é dada em referência à arte. Tão-somente porque o caráter fundamental do ingênuo é ter de ser *natureza* já demonstra que corresponde originariamente ao primeiro dos dois opostos).

"O ingênuo *é* natureza, o sentimental *busca* a natureza"[16].

"O ânimo ingênuo sente naturalmente, o sentimental sente *o* natura"[17].

14. Cf. Schiller, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*: "Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio". (São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 51. Biblioteca Pólen). (N.T.).
15. Citação modificada da seguinte passagem do texto de Schiller: "Essa espécie de interesse pela natureza, no entanto, só ocorre sob duas condições. Em primeiro lugar é de todo necessário que o objeto que o inspira seja *natureza* ou ao menos assim considerado por nós; em segundo lugar, que seja (no significado mais amplo da palavra) *ingênuo*, isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte e a envergonhe". (*Poesia Ingênua e Sentimental, op. cit.*, p. 43). (N.T.).
16. "[Os poetas] *serão* natureza ou *buscarão* a natureza perdida". (*Poesia Ingênua e Sentimental, op. cit.*, p. 57). "O poeta, digo, ou *é* natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental". (*idem*, p. 60). (N.T.).
17. "O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que *temos pelos antigos*. Eles sentiam naturalmente; nós sentimos o natural". (*Poesia Ingênua e Sentimental, op. cit.*, p. 56). (N.T.).

Essa oposição aparece de novo da maneira mais patente na comparação do antigo e do moderno, tal como o prova Schiller de modo igualmente muito belo. A intuição do sublime na natureza, por exemplo, de modo *algum* é, entre os gregos, a intuição sentimental, que com ele sente mera comoção, sem ir até a consideração livre, fria. Em compensação, o mero e puro interesse subjetivo pela natureza, sem nenhuma objetividade da intuição ou do pensamento, é traço fundamental no caráter dos modernos, e eles mesmos estão distantes da natureza na proporção em que a sentem, mas não a intuem ou expõem.

Pode-se resumir[18] toda a diferença entre o poeta ingênuo e o poeta sentimental <472> dizendo que naquele somente o *objeto* governa, neste o sujeito aparece como sujeito; aquele *parece* inconsciente sobre seu objeto, este o acompanha constantemente com sua consciência, e dá a conhecer essa consciência. Aquele é frio e insensível diante de seu objeto, como a natureza; este nos faz desfrutar junto com ele o seu sentimento. Aquele não mostra intimidade alguma conosco, somente o objeto nos é aparentado, enquanto ele mesmo foge de nós; este, ao expor o objeto, ao mesmo tempo faz de si mesmo reflexo dele. Essa oposição também se introduz no julgamento, tal como na própria poesia: faz igualmente parte do caráter moderno que a ausência de sentimento do poeta em regra o deixe frio (o objeto já tem de ter passado pela reflexão para atuar sobre ele[19]), e até mesmo se revolte com o poeta por aquilo que é precisamente a suprema força de toda poesia, deixar que somente o objeto governe.

Já fica claro pelo estudo de Schiller que o caráter fundamental dos modernos, em oposição aos antigos, pode ser expresso como caráter sentimental[20]. Mas que tal afirmação sofra ao menos uma restrição, já o mostra Shakespeare, única exceção feita pelo próprio Schiller[21]. Nesse aspecto, também poderia ocorrer com Shakespeare exatamente o mesmo que com a oposição anterior entre os lados consciente e inconsciente. A plena indiferença do ingênuo e do sentimental não foi talvez de novo alcançada por nenhum moderno, portanto, nem também por Shakespeare (pois já observei que ingênuo, justamente, é também de novo ingênuo somente para o espectador sentimental). Aqui, o fundamento, o ponto de partida, é sempre a oposição entre sujeito e objeto, ou seja, o sentimental, apenas de novo reduzido à ingenuidade no objeto. Os elementos do sentimental e do ingênuo se situam, um ao lado do outro, de modo bem discernível em Ariosto[22]; dele se poderia dizer: é sentimental de maneira ingênua, ao passo que Shakespeare é totalmente ingênuo no interior do sentimental.

18. Esse parágrafo de fato resume (o verbo usado é *zusammenfaßen*) as oposições que Schiller estabelece entre o poeta ingênuo e o sentimental, aquele mais próximo da objetividade, este, do subjetivo. (N.T.).
19. Schelling se reporta à explicação de Schiller segundo a qual "sentimental" deve ser entendido como aquele que reflete sobre os sentimentos: "Este [o poeta sentimental] *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta". (*Poesia Ingênua e Sentimental*, *op. cit.*, p. 64). (N.T.).
20. Cf., por exemplo, *Poesia Ingênua e Sentimental*, *op. cit.*, p. 62. (N.T.).
21. Sobre Shakespeare, cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, *op. cit.*, pp. 57-58. (N.T.).

Quanto à manifestação exterior do ingênuo pode-se ainda observar que sempre se destaca pela simplicidade e leveza do tratamento, tanto quanto pela estrita necessidade. Assim como o <473> belo é sublime na proporção em que somente o *necessário* é exigido para sua exposição, assim também não existe sinal maior do gênio do que quando, com poucos traços rigorosos e necessários, leva à perfeita intuição do objeto (Dante). Para o gênio não há *escolha*, porque conhece somente, e somente quer, o necessário. Inteiramente diferente nisso é o poeta sentimental, que reflete, e só comove e é ele mesmo comovido, se reflete. O caráter do gênio ingênuo — como se exprime Schiller[23] — não é tanto *imitação* plena quanto pleno *alcance* da realidade; seu objeto é independente dele, é em si mesmo. O poeta sentimental se empenha por um infinito, que também jamais se apresenta à intuição, porque nesta direção é inalcançável.

§ 68. *Em sua absolutez, a poesia não é em si nem ingênua, nem sentimental.* Não é ingênua, pois isso é uma determinação que é ela mesma feita somente mediante a oposição (o Absoluto só aparece ingênuo para o sentimental), o sentimental é em si mesmo e por si mesmo uma não-absolutez. Logo, etc.

Nota. Toda a oposição é, portanto, ela mesma uma mera oposição aparente, subjetiva. Isso se deixa comprovar até mesmo como fato. De Sófocles, por exemplo, ninguém será tentado a dizer que é sentimental, mas a rigor tampouco que é ingênuo. Numa palavra, ele é o pura e simplesmente absoluto, sem nenhuma outra determinação. No que diz respeito à Antigüidade, Schiller tirou seus exemplos sobretudo da epopéia. No entanto, poder-se-ia dizer que faz parte da limitação, faz parte do *gênero* particular da epopéia, que *apareça* como ingênua, tal como, por exemplo, a epopéia homérica na maioria dos traços de seus heróis. Caso se quisesse admitir que o sentimental possa ser consi-

22. Sobre a diferença entre Ariosto e Homero, cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, *op. cit.*, p. 58. (N.T.).
23. "Um [o homem moderno] obtém, portanto, seu valor pelo alcance absoluto de uma grandeza finita; o outro [o homem sentimental] o atinge por aproximação de uma grandeza infinita" (*Poesia Ingênua e Sentimental*, p. 62). (N.T.).

derado como alguma coisa, então se poderia, se fosse em geral alguma coisa, equipará-lo ao lírico. Por isso mesmo, no entanto, a obra dramática não pode aparecer nem como ingênua, nem como sentimental, e justamente que Shakespeare possa, por exemplo, aparecer como ingênuo, isso o caracteriza, nesse aspecto, de novo como moderno.

<474> § 69. *Considerada por si, a oposição de ambas as unidades na arte pode se exprimir somente como estilo e maneira.*

Nota. A mesma observação que já fiz na oposição precedente cabe ainda muito mais aqui. De ambos os opostos, *estilo* é o Absoluto, maneira, o não-absoluto e, nessa medida, o que se deve rejeitar. A linguagem tem uma única expressão para a absolutez em ambas as direções. A absolutez na arte reside sempre em que o *universal* da arte e o *particular*, que ela assume no artista como indivíduo, são absolutamente um, este particular é todo o universal, e vice-versa. Ora, pode-se bem pensar que essa indiferença também se deixe alcançar desde o particular, ou que o artista possa moldar a particularidade de *sua* forma, enquanto é a dele, até a universalidade do Absoluto, assim como, inversamente, pode-se pensar que a forma universal no artista se forme-em-um, até a indiferença, com a forma particular, que ele *tem* de possuir como indivíduo. Na primeira consideração, o estilo poderia ser chamado de a maneira absoluta, assim como, no caso oposto (onde não se alcança aquilo), a maneira teria de se chamar o estilo não-absoluto, malogrado, que não foi alcançado.

Deve-se observar, em universal, que essa oposição ainda provém da *primeira* que estabelecemos nesta investigação, a saber, uma vez que a arte, embora sempre seja absoluta, só pode se manifestar no indivíduo, isso mais uma vez depende sobretudo da síntese do Absoluto com o particular.

Os teóricos meramente empíricos se encontram em não pequeno embaraço quando devem explicar a diferença entre estilo e maneira, e aqui talvez se mostre o mais claramente a relação ou situação universal em que em geral os opostos se encontram na arte. Um oposto é sempre o absoluto, o outro somente *aparece* como oposto, enquanto ainda não é perfeição e acabamento e é acolhido como que a meio caminho dela. <475> Vale dizer, a particularidade pode ser absoluta, a despeito da particularidade, tal como o Absoluto pode ser particular, a despeito da absolutez.

A forma particular *deve* ela mesma ser novamente a absoluta, só então está na indiferença com a essência, e a deixa livre.

Estilo não exclui, portanto, a particularidade, mas é antes a *indiferença* entre a forma universal e absoluta da arte e a forma particular do artista, e estilo é tão necessário quanto que a arte só possa se exteriorizar no indivíduo. Estilo seria, sempre e necessariamente, apenas a verdadeira forma, e nessa medida, portanto, de novo o Absoluto; maneira seria apenas o relativo. Mas, aceitando-se a indiferença, com isso não está justamente determinado se ela é posta pela formação-em-um do universal no particular ou, inversamente, pela enformação-em-um[24] da forma particular na universal. Como se disse, aqui apenas reaparece o que já se observou, que a formação-em-um do Absoluto no particular sempre é o perfeito e acabado, e, portanto, no presente caso só aparece como estilo. A unidade oposta só pode aparecer, como *oposta*, precisamente na não-absolutez: se é absoluta, então *ela* também se chama *estilo*; se não é absoluta, é maneira.

Não se poderá negar, certamente, que *estilo* também pode ser alcançado pela outra direção, ou seja, pela que provém da particularidade, embora sempre ainda permaneça o vestígio dessa diferença formal, e o estilo alcançado por essa direção pode se chamar a *maneira absoluta*. Estilo, nesse sentido, significará uma *particularidade absoluta* (particularidade elevada à absolutez), assim como, na primeira significação, uma absolutez particular (formada até a particularidade). No conjunto, o estilo dos modernos tem em geral de ser da primeira espécie, visto que (segundo o § 58) aqui a particularidade é sempre o ponto de partida, assim como, ao contrário, somente os antigos possuem o estilo daquele primeiro gênero. Isso pode ser afirmado sem ofensa aos modernos, já que se concede em geral que têm estilo. De qualquer modo, é manifesto que, na última perfeição e acabamento da arte moderna, também essa oposição tem de desaparecer.

<476> Também a natureza, pode-se dizer, tem uma maneira nesse sentido, ou um duplo estilo. Tem maneira em tudo o que se dirige para a enformação-em-um do particular no universal, por exemplo, na coloração dos corpos, sobretudo no mundo orgânico, onde tem manifestamente estilo na figura masculina, ao passo que é amaneirada, em certo sentido, na beleza feminina, em cuja formação muitas particularidades têm de ser acolhidas. Mas isso justamente é demonstração de que beleza e, por conseguinte, estilo também são possíveis nessa direção. Por isso, alguém cheio de espírito disse que, se Shakespeare, por exemplo, tivesse maneira, Nosso Senhor também a teria de ter. Nos modernos, não se pode deixar de considerar que só têm estilo na direção do particular ao universal.

24. Schelling não utiliza aqui *Einbildung*, mas *Hineinbildung* (formação-em-um em direção ao interior, para dentro do universal). (N.T.).

Mas aos modernos tampouco se pode negar que tenham alcançado estilo, e que sejam capazes de o alcançar *nessa direção*, tanto mais que as duas direções podem ser novamente reconhecidas também no interior da arte moderna. Assim, Michelangelo é sem dúvida aquele que, mais que todos os modernos, tem estilo na arte plástica: entre os grandes mestres, aquele que se lhe opõe é, sem dúvida, Correggio; a este artista seria certamente falso atribuir maneira de forma incondicional, embora seja igualmente impossível lhe atribuir outro estilo que o da segunda espécie; ele é talvez o exemplo mais visível de que estilo também é possível na direção do particular ao universal.

Podemos agora explicar, em universal, a maneira em sentido condenável, isto é, o *amaneiramento*, como sendo um modo de fazer a forma particular valer no lugar da universal. Uma vez que em geral somente a forma está à disposição do artista, de modo que somente por meio desta ele alcança a essência, mas à essência somente a forma absoluta é adequada, então com a maneira nesse sentido também se dissolve imediatamente a própria essência da arte. O amaneiramento se mostra sobretudo num esforço em direção a uma elegância superficial, que só deslumbra olhos inexperientes, a uma beleza débil; no excessivo apuro e limpeza de algumas <477> obras, cujo principal ou único mérito é ao menos o asseio. Há, porém, uma maneira tosca e grosseira, na qual se busca, intencionalmente, o exagerado, o forçado. Maneira sempre é uma limitação e se mostra na incapacidade de superar certas particularidades da forma, quer no todo das figuras (pois os melhores exemplos são tirados da arte plástica), quer em partes isoladas. Assim, existem pintores que só podem fazer figuras pequenas e atarracadas, outros, somente longas e descarnadas, franzinas; outros, que só fazem pernas grossas ou finas, ou representam, obstinadamente, cabeças sempre da mesma forma.

O amaneirado se mostra, além disso, na proporção que se dá à relação das figuras umas com as outras, sobretudo na obstinação quanto à postura delas, mas também na primeira invenção e no hábito inflexível de apreender todos os temas sob um determinado aspecto, por exemplo, sob o aspecto sentimental, espirituoso ou mesmo chistoso. Aquilo que é meramente cheio de espírito, assim como o chiste, pertence unicamente à direção sentimental, uma vez que a arte em grande estilo, mesmo em Aristófanes, jamais é propriamente chistosa, mas sempre somente grande arte.

Por fim, ainda se tem de observar que, além da particularidade própria ao indivíduo singular, a particularidade que se acrescenta à universalidade no estilo também pode ser a particularidade da *época*. Nesse sentido se fala do estilo diferente de diferentes épocas.

O estilo que o artista individual forma para si é, para ele, aquilo que um sistema de pensamento é para o filósofo no saber, ou para um homem no agir. Por isso, Winckelmann o chama, com justiça, de um sistema da arte e diz que o estilo antigo era construído sobre um sistema[25].

Haveria muito a dizer sobre as dificuldades de diferenciar estilo e maneira em casos importantes, e sobre a passagem de um a outro. Só que este não é nosso encargo e em nada concerne à ciência universal da arte.

<478>*Observação Geral sobre as oposições tratadas dos §§ 64–69 até agora.*

Essas oposições pertencem todas elas a uma e mesma família e provêm, no conjunto, da primeira relação entre arte, como forma absoluta, e a forma particular, que é posta por indivíduos mediante os quais se exterioriza. Por isso, tinham de aparecer exatamente aqui.

Logo a primeira oposição — que tem de ser feita para a reflexão — entre poesia e arte nos mostra aquela como forma absoluta, esta como forma particular; aquilo que, no gênio, é em si absolutamente-um, se decompõe nesses dois modos de manifestação, os quais, de resto, são de novo, em sua absolutez, um único e o mesmo. Igualmente, aquilo que no belo em si e por si é pura e simplesmente um, se decompõe, no objeto particular, na obra de arte singular, nos dois modos de manifestação, o sublime e o belo, que, de resto, também novamente só são distintos em sua não-absolutez, de maneira que sublimidade e beleza se interpenetram indissoluvelmente nas obras supremas, assim como poesia e arte no artista perfeito e acabado. Por toda parte é como sublimidade que a forma absoluta e universal da arte aparece, na qual o particular só existe para acolher em si toda a infinitude. É especialmente como beleza que a forma particular aparece, estando conciliada com a forma absoluta e nela totalmente acolhida, sendo totalmente uma só com ela.

A essas oposições não se deve equiparar as seguintes, que só ocorrem, ou na poesia por si, ou na arte por si, e no primeiro caso, onde se manifestam como o *ingênuo* e o *sentimental*, as oposições são elas mesmas meramente subjetivas (visto que já é uma subjetividade compreender o Absoluto somente como ingênuo, enquanto o sentimental é, como tal, absolutamente condenável) –, assim como, no segundo caso, de novo somente uma das duas designa o Absoluto,

25. "O estilo mais antigo era construído sobre um sistema que consistia em regras extraídas da natureza, e que depois dela se afastaram e se tornaram ideais". Johann Joachim Winckelmann, *História da Arte Antiga*. Colônia, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 216-217. (N.T.).

ainda que, de fato, subsista a diferença da direção na qual o Absoluto, *o estilo*, é alcançável.

No interior dessas oposições meramente subjetivas e formais, <479> ingênuo e estilo se comportam, porém, como forma absoluta, tal como sentimental e maneira sempre se comportam como forma particular. Pode-se novamente referir essas oposições umas às outras e observar, por exemplo, que a maneira jamais pode ser ingênua, do mesmo modo que o sentimental é sempre e necessariamente amaneirado. Pode-se dizer, além disso, que maneira é sempre mera arte sem poesia, ou seja, é arte não-absoluta, e que sublimidade não concorda com maneira, mas, por isso mesmo, com ela tampouco concorda a beleza em sentido absoluto. Além disso, o sentimental sempre pode se manifestar mais como *arte* do que como poesia e, por isso mesmo, ele próprio carece de absolutez.

Mas por aquilo que veio antes ainda não avançamos até a construção da obra de arte particular. O Absoluto se refere (segundo as demonstrações do § 62) ao indivíduo producente mediante o conceito eterno que dele existe no Absoluto. Esse conceito eterno, o em-si da alma, se decompõe, no *fenômeno*, em poesia e arte e nas oposições restantes, ou melhor, ele é o ponto de identidade absoluto dessas oposições, que só são tais para a reflexão.

Não eram essas oposições que, como tais, importavam, mas sim o conhecimento do gênio. Aquilo de que todas essas oposições são modos de manifestação ou determinações unilaterais, é o princípio absoluto da arte, do divino formado-em-um no artista ou o *em-si*. Na obra de arte em si e por si, essas oposições jamais devem aparecer como tais, nela sempre somente o Absoluto deve se tornar objetivo.

Até aqui, portanto, a investigação se ocupou meramente em expor o *gênio* como a indiferença absoluta de todas as oposições possíveis entre o universal e o particular *que podem se apresentar na referência da Idéia ou do conceito eterno a um indivíduo*. O gênio já é justamente ele mesmo aquilo em que o universal da Idéia e o particular do indivíduo estão de novo postos como iguais. Mas esse princípio da arte, a fim de que seja igual àquilo de que é emanação imediata — o eterno —, tem, como este, <480> de conceder às Idéias que estão nele uma existência independente de seu princípio, ao lhes permitir que existam como conceitos de coisas reais singulares, ao figurá-las em corpos. Disso, a demonstração foi dada nos §§ 62 e 63. A possibilidade dessa formação objetiva é o que agora temos de apresentar. Só com isso o sistema completo da arte se desdobrará de maneira perfeita e acabada.

Temos de nos lembrar aqui que a filosofia da arte é a própria filosofia universal, apenas exposta na potência da arte. Compreenderemos, portanto, plenamente o modo como a arte dá objetividade a suas Idéias seguindo a maneira pela qual as Idéias das coisas reais singulares se tornam objetivas no fenômeno, ou: a presente tarefa, de compreender a passagem da Idéia estética à obra de arte concreta, é a mesma que a tarefa universal da filosofia em geral no que concerne à manifestação das Idéias por meio de coisas particulares. Naturalmente, aqui só podemos aceitar, sem demonstrar, proposições dadas como certas pela filosofia universal, e a esse respeito avançamos o *lema* seguinte.

§ 70. *(Lema) O Absoluto se torna objetivo no fenômeno mediante as três unidades, se estas não são acolhidas em sua absolutez, mas em sua diferença relativa como potências e, com isso, se tornam símbolo das Idéias.* Essa proposição, uma vez que é somente lema da filosofia universal, carece aqui apenas de *escólio*.

No Absoluto, forma e matéria são um, na totalidade de suas formas ele não tem outra matéria do produzir senão a si mesmo. Mas ele não pode *se manifestar* senão quando cada uma dessas unidades, como unidade *particular*, se torna símbolo dele. Na absolutez, essas unidades não são diferentes umas das outras; aqui há meramente matéria, pura infinitude e Idéia. Elas só podem se tornar objetivas, como Idéias prototípicas[26], se cada qual, *como unidade particular*, toma novamente a si mesma como corpo, como antítipo. Imediatamente por isso se põe, para o fenômeno, a diferenciação daquilo que, no Absoluto, é um. Assim, a primeira das duas unidades é, em sua absolutez, Idéia; desde que, <481> como potência — como unidade particular —, toma a si mesma como símbolo, ela é matéria. Tudo aquilo que em geral se manifesta é um misto da essência e da potência (ou da particularidade); a essência de toda particularidade *é* no Absoluto, mas essa essência se manifesta por meio do particular.

Isso pressuposto, segue-se necessariamente que o Absoluto, como princípio da arte, só se torna objetivo na esfera do fenômeno ou diferença porque *ou* a unidade real *ou* a unidade ideal se torna símbolo para ele, portanto, em geral porque ele se revela em manifestações separadas, e lá se simboliza mediante a manifestação de um mundo real-relativo, e aqui, mediante a manifestação de um mundo ideal-relativo.

§ 71. *(Lema) A Idéia, se tem por símbolo a unidade real, como unidade particular, é matéria.*

26. Em alemão, *Urideen*.(N.T.).

A demonstração dessa proposição é apresentada na filosofia universal. A matéria que se manifesta é a Idéia, mas do lado da mera formação-em-um do infinito no finito, e de modo que essa formação-em-um seja ela mesma somente relativa, não absoluta. A matéria que se manifesta não é o em-si, é somente forma, símbolo, mas *é — somente como* forma, *como* diferença relativa — de novo o mesmo que aquilo de que é o símbolo, e que é a Idéia como a própria absoluta formação-em-um do infinito no finito.

§ 72. *A matéria se torna, portanto, corpo ou símbolo para a arte, se esta acolhe novamente, como forma particular, a forma da formação-em-um do infinito no finito.* — Segue-se imediatamente.

Corolário 1. A arte, nesse aspecto, é = arte universalmente formante ou plástica. — Habitualmente arte plástica é usada em sentido mais estrito, vale dizer, para a arte plástica ali onde ela exprime a si mesma mediante objetos corpóreos. Só que, com a determinação como arte plástica, não está excluído que no interior dessa unidade universal retornem todas as potências que estão compreendidas na matéria, e precisamente nesse retorno se baseia a diferença das artes plásticas singulares.

<482> *Corolário* 2. A arte *plástica* é o lado *real* do mundo artístico.

§ 73. *A unidade ideal, como dissolução do particular no universal, do concreto no conceito, se torna objetiva na* PALAVRA *ou* LINGUAGEM. — Também a demonstração dessa proposição faz parte da filosofia universal.

A linguagem é, só que apenas intuída realmente, a mesma dissolução do concreto no universal, do ser no saber, que o pensar é idealmente. Considerada de um lado, a linguagem é expressão imediata de um *ideal* — do saber, pensar, sentir, querer etc. — num *real* e, nessa medida, ela mesma uma obra de arte. Só que, de outro lado, é, com igual determinação, uma obra natural, pois, como forma única, necessária da arte, não pode ser pensada como se tivesse sido descoberta ou tivesse surgido por meio de arte. Ela é, portanto, uma obra de arte natural, como é, em maior ou menor medida, tudo aquilo que a natureza produz.

Poderemos apresentar a prova mais convincente de nossa proposição somente num contexto mais geral, mas sobretudo mediante a oposição entre a linguagem e a outra forma de arte, a matéria.

As circunstâncias a partir das quais a significação da linguagem pode ser percebida do modo mais determinado são as seguintes:

O Absoluto é, segundo sua natureza, um produzir eterno, esse produzir é sua essência. Seu produzir é um afirmar[27] ou conhecer absoluto, cujos dois lados são as unidades indicadas.

Onde o absoluto ato de conhecimento só se torna objetivo porque *um* lado dele, como unidade particular, se torna forma, ali ele aparece necessariamente transformado em um outro, vale dizer, num ser. A absoluta formação-em-um do infinito no finito, que é o lado *real* dele, não é em si um ser, em sua absolutez, ela é de novo toda a Idéia, toda a infinita afirmação de si; acolhida somente em sua relatividade, portanto *como unidade particular*, <483> ela não mais aparece como Idéia, como afirmação de si[28], mas como afirmado, como matéria; o lado real, como lado particular, se torna aqui símbolo da Idéia absoluta, que só é conhecida como tal através desse invólucro.

Onde a própria unidade ideal, como unidade particular, se torna forma para a Idéia — no mundo ideal —, ela não se dissimula num outro, permanece ideal, mas de modo que, em compensação, deixa para trás o outro lado e, conseqüentemente, não aparece como ideal absoluto, mas como ideal meramente relativo, que tem o real fora de si — opondo-se a si. Ela, porém, não se torna objetiva como puramente ideal, recai no subjetivo, e é ela mesma o subjetivo; por isso, *de novo* se empenha necessária e imediatamente por um invólucro, um corpo, por meio do qual se torne objetiva, sem prejuízo de sua idealidade; ela se integra de novo por meio de um real. Nessa integração surge o símbolo mais condizente da afirmação absoluta ou infinita de Deus, porque esta se expõe *aqui* por meio de um real, sem que cesse de ser ideal (o que é precisamente a exigência suprema), e *esse* símbolo é a linguagem, como se deixa facilmente ver.

Por causa disso, linguagem e razão (que é precisamente o conhecer absoluto, o cognoscente das Idéias) têm uma e mesma expressão não somente na maioria das línguas, mas, também na maioria dos sistemas filosóficos e religiosos, sobretudo do oriente, o ato eterno e absoluto da afirmação de si em Deus — o ato de seu criar eterno — foi designado como a *palavra falante* de Deus, o *logos*, que é ao mesmo tempo o próprio Deus.

Considera-se a palavra ou fala de Deus como a emanação da ciência divina, como a harmonia geradora, em si diferente e, no entanto, concordante, do produzir divino.

27. Em alemão, *Affirmieren*. (N.T.).
28. Em alemão, *Selbstaffirmation*. (N.T.).

Segundo essa elevada significação da linguagem, uma vez que é não o mero ato relativo de conhecimento, mas o ato de conhecimento novamente integrado com seu oposto, e *nesta medida* novamente o ato absoluto de conhecimento, tampouco oporemos absolutamente a arte plástica à arte discursiva, como faz a maioria (por isso que, por exemplo, não incluem corretamente a música entre as artes plásticas, <484> mas lhe indicam ainda uma localização particular). O saber divino não se captou simbolicamente no mundo de nenhuma outra maneira senão como ainda agora o saber se capta simbolicamente na linguagem, de modo que também o *todo* do mundo real (vale dizer, se ele mesmo é novamente unidade do real e do ideal) é de novo também um falar originário. Mas o mundo real já não é a palavra viva, o falar do próprio Deus, mas apenas a palavra falada — coagulada.

Dessa maneira, a arte plástica é somente a palavra morta, mas, ainda assim, palavra, falar, e quanto mais completamente morre — até o som petrificado nos lábios de Níobe[29] —, tanto mais elevada é a arte plástica em seu gênero, ao passo que no nível mais baixo, na música, o vivente que morreu — a palavra *falada* no finito — ainda é audível como som.

Portanto, também na arte plástica, o ato absoluto de conhecimento, a Idéia, só é imediatamente apreendida pelo lado real, ao passo que, na palavra ou arte da palavra, é *originariamente* apreendida como ideal, e não cessa de ser ideal, mesmo no invólucro transparente que a acolhe.

Como afirmação infinita que se exprime *vivamente*, a linguagem é o símbolo supremo do caos, que está contido de maneira eterna no conhecimento absoluto. Na linguagem tudo está como um, de qualquer lado que a gente a apreenda. Do lado do som ou da voz, nela estão todos os sons, todos os timbres,

29. Filha de Tântalo, rei de Tebas, Níobe foi castigada por Apolo e Ártemis, filhos de Leto, que lhe mataram os filhos. Seu marido Anfião também é morto por Apolo, após atacar o templo deste. Diante da dor de Níobe, Zeus a transformou numa pedra sobre o Monte Sípilo. No texto sobre *A Relação das Artes Plásticas com a Natureza*, Schelling comenta assim a figura trágica de Níobe: "Esta [a alma se elevando acima da vida e felicidade externa em glória divina] é a expressão da alma que o criador de Níobe nos mostrou em imagem. Aqui foram postos em ação todos os meios artísticos pelos quais se modera também o terrível. Poder das formas, graça sensível, e mesmo a própria natureza do objeto suavizam a expressão, porque a dor, superando toda expressão, suprime novamente a própria expressão, e a beleza, que parecia impossível de salvar viva, é conservada pelo estupor diante da ofensa. Mas que seria tudo isso sem a alma, e como esta se revela? Vemos no semblante da mãe não somente a dor com a florada dos filhos já estirpada, não somente o medo mortal pela salvação da filha que ainda restou, daquela mais jovem que se abriga em seu seio, não indignação com as cruéis divindades, e menos ainda, como se pretende, fria arrogância; vemos tudo isso, não por si, mas através da dor, do medo e da indignação, irradia, tal qual luz divina, o amor eterno como aquilo que unicamente fica, no qual a mãe se conserva como tal, não como mãe que foi, mas como mãe que é, que permanece ligada por um laço eterno ao amado". (VII, 314). (N.T.).

segundo sua diferença qualitativa. Essas diferenças estão todas mescladas na linguagem humana; ela não é semelhante a nenhum timbre ou som em particular, porque todos estão nela contidos. Ainda mais expressa é a identidade absoluta na linguagem, se considerada pelo lado de suas designações. Sensível e supra-sensível aqui são um, o mais palpável se torna signo para o mais espiritual. Tudo se torna imagem de tudo, e a própria linguagem, por isso mesmo, símbolo da identidade de todas as coisas. Na construção interna da própria linguagem, todo individual é determinado *pelo* todo; não é possível uma única forma ou palavra isolada que não exija o todo.

<485> Considerada absolutamente ou em si, a linguagem é apenas uma única, assim como a razão é apenas uma única, mas, assim como da identidade absoluta provêm as diferentes coisas, assim também dessa unidade provêm todas as diferentes línguas, cada uma das quais é um universo por si, é absolutamente separada das outras, e no entanto todas são *essencialmente* um, não apenas segundo a expressão interior da razão, mas também no que toca os elementos que, à exceção de poucas nuances, são iguais em todas as línguas. Ou seja, esse corpo exterior é ele mesmo, em si, de novo alma e corpo. As vogais são como que o sopro imediato do espírito, a forma formante (o afirmativo); as consoantes são o corpo da linguagem ou a forma formada (o afirmado).

Portanto, quanto mais vogais há numa língua — mas de modo que a limitação mediante consoantes não desapareça até um certo grau —, tanto mais animada, e, inversamente, quanto mais sobrecarregada de consoantes, tanto mais desprovida de alma.

Ainda quero tocar brevemente aqui a questão, posta diversas vezes de diferentes maneiras, de saber por que o ser racional se decidiu justamente pela palavra ou voz como o corpo imediato da alma interior, já que para isso também poderia ter utilizado outros sinais exteriores, por exemplo, gestos, tal como não só os surdos-mudos se fazem entender, mas também, de certo modo, todas as nações selvagens e incultas, que falam com todo o corpo. A própria pergunta já trata a linguagem como arbítrio e como invenção do arbítrio. Alguns indicaram, como razão, que esses signos exteriores teriam de ser tais, que aquele que os usasse pudesse ao mesmo tempo julgá-los, portanto, teria naturalmente de ser um sistema de signos que se referisse a som e voz, a fim de que o falante ao mesmo tempo ouvisse a si mesmo, o que, como se sabe, é com efeito para muitos um grande prazer. — A linguagem não é tão contingente assim; há uma necessidade mais alta no fato de que som e voz tenham de ser o órgão para exprimir os pensamentos e movimentos internos da alma. Aos que explicam as coisas daquele modo se poderia perguntar por que o pássaro tem canto e o animal, uma voz.

A questão sobre primeira origem da língua[30] tem, como se sabe, <486> ocupado filósofos e historiadores, especialmente de épocas mais recentes. Eles consideraram possível compreender a língua a partir da natureza humana psicologicamente isolada, quando só é compreensível a partir de todo o universo. A Idéia absoluta da língua não tem, portanto, de ser procurada neles. Toda essa questão acerca da origem da língua, tal como até agora tratada, é uma questão meramente empírica, com a qual, portanto, o filósofo não teria nada a ver; só lhe interessa saber a origem da língua na Idéia, e nesse sentido a língua sempre surge, tal como o universo, de maneira incondicionada, mediante a efetivação eterna do ato absoluto de conhecimento, o qual, porém, encontra na natureza racional a possibilidade de exprimir a si mesmo[31].

Apresentar o tipo da razão e a reflexão na construção e nas relações internas da linguagem faz parte de uma outra esfera da ciência, do que aquela com a qual nos ocupamos aqui, e na qual a própria linguagem entra novamente somente como meio.

§ 74. *A arte, se de novo acolhe e toma por forma a unidade ideal, como potência, é arte da palavra.* — Segue-se imediatamente.

Corolário. A arte *da palavra* é o lado *ideal* do mundo artístico.

Corolário geral (a esta construção da oposição entre arte da palavra e arte plástica).

Visto que, segundo o § 24, as formas da arte são formas das coisas tais como são em Deus, o lado real do próprio universo é a arte plástica, o lado ideal, a arte poética ou da palavra, e todas formas particulares que retornam nessas formas fundamentais exprimirão, por sua vez, somente o modo de as coisas particulares ser no Absoluto.

30. Para a compreensão de toda essa discussão, deve-se lembrar que, em alemão, a palavra *Sprache* pode significar tanto *linguagem* quanto *língua*. Sem isso se perde a ressonância histórica da questão, corrente no século XVIII, *sobre a origem das línguas* (como no título do famoso *Ensaio* de Rousseau, e da obra de Herder: *Über den Ursprung der Sprache*). (N.T.).

31. Linguagem em geral = impulso artístico do homem e, assim como o professor do instinto é o moral, assim também o é o da linguagem. Ambas as afirmações, a da origem por meio da invenção dos homens, por meio da liberdade, e a da origem pelo ensinamento divino, são falsas. (N.A.). O editor apõe a essa nota a indicação "nota marginal" (*Randbemerkung*). (N.T.).

§ 75. *Em cada uma das duas formas originárias da arte retornam necessariamente todas unidades, a real (etc.), a ideal (etc.), <487> e aquela em que ambas são iguais.* — Pois cada uma dessas duas formas originárias é absoluta *em si*, cada uma é toda a Idéia.

Corolário. Se chamamos a primeira unidade ou potência de unidade ou potência da reflexão, a segunda, de unidade ou potência da subsunção, e a terceira, de unidade ou potência da razão, então o sistema da arte é determinado por *reflexão, subsunção* e *razão*.

Todas as potências da natureza e do mundo ideal retornam aqui — mas na potência suprema —, e se torna totalmente claro que a filosofia da arte é a construção do universo na forma da arte.

* * *

Na construção que agora se segue eu tinha duas possibilidades diante de mim: ou opor imediatamente, umas às outras, as potências paralelas do universo artístico real e ideal, dissertando, por exemplo, simultaneamente sobre a lírica e sobre a música, ou considerar separadamente cada um dos dois lados e as potências de cada um deles. Preferi a segunda, porque a creio mais clara para a preleção, e a referência das formas ideais da arte às reais teriam de ser constantemente comprovadas. Na arte plástica, construirei, portanto, em primeiro lugar, as três formas fundamentais dela, música, pintura e escultura, juntamente com as passagens de uma a outra. Cada uma dessas formas será construída em seu concatenamento e em sua localização. Por isso, não avanço uma divisão geral das artes, como de resto se costuma fazer nos manuais. Só historicamente menciono que, até agora, a música foi universalmente separada da arte plástica. — Kant tem três espécies: a arte da palavra, a arte plástica e a arte do jogo das sensações[32]. Bastante vago. Aqui escultura, pintura; lá oratória e poesia. Sob a terceira arte estaria a música, o que é uma explicação totalmente subjetiva dela, quase como a de Sulzer[33], que diz que o fim da música é despertar sensação, o que ainda convém a muitas outras coisas, como concertos de aromas ou gostos.

32. *Crítica do Juízo*, § 51. Divisão das belas-artes. (N.T.).

33. *Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (*Teoria Geral das Belas-Artes e Ciências*) (1771-1774), comentada de passagem por Schelling na Introdução. (N.T.)

II

<488>

PARTE ESPECIAL DA FILOSOFIA DA ARTE

QUARTA SEÇÃO

CONSTRUÇÃO DAS FORMAS ARTÍSTICAS NA OPOSIÇÃO DAS SÉRIES REAL E IDEAL

Na proposição imediatamente precedente se demonstrou que cada uma das duas formas originárias se diferencia de novo *em si* e, na verdade, em todas as formas. Expresso de outra maneira: cada uma das duas formas originárias acolhe todas as outras formas ou unidades como potência e as torna o seu símbolo ou o seu particular. Isso, portanto, é pressuposto aqui.

§ 76. *A indiferença da formação-em-um do infinito no finito, acolhida puramente como indiferença, é* sonoridade. *Ou*: na formação-em-um do infinito no finito, a indiferença, como indiferença, só pode aparecer como *sonoridade*.

Isso, porém, fica claro do modo seguinte. — A implantação, como tal, do infinito no finito se exprime na matéria (esta é a unidade comum) pela primeira dimensão ou por aquilo mediante o qual ela (como diferença) é igual a si mesma (indiferença). Ora, a primeira dimensão na matéria não está posta puramente como tal, mas simultaneamente com a segunda dimensão, por conseguinte, sintetizada pela terceira. Portanto, no ser da matéria a formação-em-um do infinito no finito não pode ser exposta *puramente como tal*. Isso <489> é o lado negativo da demonstração. — Mas que a *sonoridade* seja aquilo por meio

do qual a indiferença se exprima, puramente como tal, na implantação do infinito no finito, isso fica claro do modo seguinte.

1. O próprio ato da implantação é expresso no corpo como magnetismo (demonstração na filosofia da natureza)[1], mas o magnetismo, assim como a primeira dimensão, é de novo vinculado ao corpo, portanto não é a formação-em-um mesma, puramente como tal, mas diferença. Ele é a formação-em-um, puramente como tal e como *indiferença*, somente se está separado do corpo, como forma por si, como forma absoluta. Esta existe somente na sonoridade, pois esta é, de um lado, viva — por si —, de outro, uma mera dimensão no tempo, mas não no espaço.

2. Quero somente mencionar que a sonoridade dos corpos está na mais próxima relação com sua coerência. Está demonstrado por experiência que a capacidade deles de transmitir som depende de sua coerência. Só que todo som em geral é transmissão, corpo algum ressoa a não ser que ao mesmo tempo transmita som. Mas, na coerência ou no magnetismo em si e por si, o princípio ideal havia passado inteiramente para o corpóreo. A exigência, no entanto, era que a formação-em-um da unidade na multiplicidade se manifestasse puramente como tal, como forma por si. Isso, porém, só ocorre na sonoridade, pois esta = magnetismo, mas separado da corporeidade, como que o em-si do próprio magnetismo, a substância.

Nota 1. Não preciso discutir mais extensamente a diferença da sonoridade com relação a *som* e *ruído*. Som é o genérico. Ruído é som, só que interrompido; sonoridade, o som apreendido como continuidade, como fluxo ininterrupto de som. A diferença superior de ambos é, porém, que o mero som ou ruído não deixa reconhecer nitidamente a unidade na multiplicidade, o que, ao contrário, a sonoridade faz, a qual, por conseguinte, é som vinculado à totalidade. É que, na sonoridade, não ouvimos meramente o som simples, mas uma porção de sons como que nela envolvidos ou que nasceram com ela, <490> e de tal modo, que prevalecem os sons consonantes, ao passo que lá são os dissonantes. O ouvido exercitado até mesmo os *distingue* e, além do uníssono ou do tom fundamental,

1. Na filosofia da natureza de Schelling, o magnetismo é o primeiro momento da construção da matéria (os outros dois são eletricidade e processo químico). Como uma das "categorias da física", o magnetismo é, por isso, apresentado em diversas exposições, como, por exemplo, no *Primeiro Esboço de um Sistema da Filosofia da Natureza* (1799), no *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800) ou na *Dedução Universal do Processo Dinâmico ou das Categorias da Física* (1800). (N.T.).

ouve também sua oitava, a oitava da quinta etc. A multiplicidade, que na coerência como tal está vinculada à unidade, torna-se, portanto, na sonoridade, uma multiplicidade viva, uma multiplicidade afirmante de si mesma.

Nota 2. Uma vez que a sonoridade dos corpos é posta pela coerência, também o próprio som nada mais é que o restabelecimento ou a afirmação, ou seja, a identidade na coerência, por meio da qual o corpo — posto fora da identidade — se reconstrói em si mesmo no repouso e no ser.

A sonoridade mesma não é senão a intuição da alma do próprio corpo, ou do conceito a ele imediatamente vinculado, na referência imediata ao finito. A condição da sonoridade é a diferenciação entre conceito e ser, entre alma e corpo no corpo, o próprio ato da indiferenciação é aquilo no qual se pode ouvir, como sonoridade, o ideal novamente se formando-em-um no real[2].

Condição do som é, portanto, que o corpo seja posto fora da indiferença, o que acontece pelo contato com um outro.

Nota 3. A essa consideração acerca da sonoridade temos imediatamente de vincular a consideração acerca do *ouvido*. — A raiz do sentido da audição já está na natureza inorgânica, no magnetismo. O próprio órgão da audição é somente o magnetismo desenvolvido até a perfeição orgânica. A natureza integra em universal a natureza inorgânica na orgânica por meio da unidade oposta. Aquela (a inorgânica) é meramente infinito no finito. Isso é, por exemplo, a sonoridade ou som. Integrada ao oposto, ela se torna = ouvido. Também o órgão da audição consiste exteriormente em corpos rígidos e sonoros, só que a essa unidade está ligada a oposta, a do recolhimento da diferença do som na indiferença. O chamado corpo inerte tem uma unidade da audição, falta-lhe apenas a outra.

<491> § 77. *A forma artística na qual a unidade real, puramente como tal, se torna potência, símbolo, é a* música. — Segue-se imediatamente de ambas as proposições precedentes.

Nota. A natureza da música ainda se deixa determinar por outros lados, mas a construção indicada é a que decorre das proposições anteriores; as outras diferentes determinações da música resultam delas como conseqüências imediatas.

2. No original: "*in der Wiedereinbildung ins Reale*". (N.T.).

Corolário 1. Como arte, a música está originariamente subordinada à *primeira dimensão* (só tem uma única dimensão).

Corolário 2. A forma necessária da música é a *sucessão.* — Pois tempo é a forma universal da formação-em-um do infinito no finito, se, abstraída de todo real, é intuída como forma. O princípio do tempo no sujeito é o da consciência-de-si, que é precisamente, no ideal, a formação-em-um da unidade da consciência na multiplicidade. Daí se compreende o parentesco próximo do sentido auditivo em geral, e da música e da palavra em particular, com a consciência-de-si. — Daí também se pode compreender provisoriamente, até que tenhamos mostrado a significação ainda mais elevada disso, o lado aritmético da música. A música é uma enumeração-de-si[3] real da alma — Pitágoras já comparava a alma a um número —, mas por isso mesmo novamente uma enumeração inconsciente, que de novo se esquece de si mesma. Donde o dito leibniziano: *Musica est raptus numerare se nescientis animae*[4]. (As demais determinações do caráter da música só podem ser desenvolvidas na relação com as outras artes).

§ 78. *A música, como forma na qual a unidade real se torna símbolo de si mesma, de novo compreende necessariamente todas as unidades em si.* — Pois a unidade real acolhe *a si mesma* (na arte) como potência, somente para de novo expor *absolutamente a si mesma, por si mesma,* como forma. Ora, cada unidade, em sua absolutez, compreende de novo todas as outras, portanto também a música compreende etc.

§ 79. *A formação-em-um da unidade na multiplicidade, compreendida de novo na própria música como unidade particular,* <492> *ou a unidade real, é o ritmo.*

Pois o ritmo, para me servir agora do conceito mais universal dele apenas em vista da demonstração, nada mais é nesse sentido que uma divisão periódica do homogêneo, por meio da qual aquilo que nele é uniforme é vinculado à diversidade, por meio do qual, portanto, a unidade é vinculada à multiplicidade. O

3. Em alemão "*Selbstzählen*". (N.T.).
4. "Música é um arrebatamento da alma inconsciente de seu próprio enumerar". Segundo o *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (que dá a frase em alemão), a "famosa expressão" de Leibniz se encontra numa carta do filósofo de 17 de abril de 1712 (*Epistulae ad diversos*, ed. Ch. Kortholt, 1739, pp. 240 e ss.). (N.T.).

sentimento, por exemplo, que no todo uma peça musical desperta, é um sentimento inteiramente homogêneo, de uma só espécie; é, por exemplo, alegre ou triste, só que esse sentimento, que por si seria inteiramente homogêneo, ganha variação e diversidade por meio das divisões rítmicas. O ritmo faz parte dos mistérios mais notáveis da natureza e da arte, e nenhuma invenção dos homens parece ter sido mais imediatamente inspirada pela própria natureza do que esta.

Os antigos atribuíram, sem exceção, ao ritmo, a maior força estética; também dificilmente alguém negará que é do ritmo que propriamente provém tudo o que se pode chamar verdadeiramente de belo na música ou dança (etc.). Mas, para apreendermos puramente o ritmo, temos primeiro de separar tudo aquilo que eventualmente a música tenha ainda de atraente e excitante. Os tons, por exemplo, também têm em si uma significação, podem ser, por si, alegres, delicados, tristes ou dolorosos. Disso se abstrai inteiramente na consideração do ritmo, sua beleza não é de espécie material e, para aprazer absolutamente e encantar uma alma que lhe é receptiva, não carece de emoções meramente naturais, como as que se encontram, por exemplo, nos tons em si e por si. Para observar isso bem claramente, os elementos do ritmo devem ser pensados de início como inteiramente indiferentes em si, tais como, por exemplo, são por si os sons isolados de uma corda, ou a batida de um tambor. Por que meio uma seqüência de tais batidas pode se tornar significativa, excitante, aprazível? — Batidas ou sons que se sucedem sem a menor ordem não têm efeito algum sobre nós. Mas tão logo ocorra uma regularidade <493> naqueles sons mais insignificantes por sua natureza ou matéria, que em si nem sequer são agradáveis, de modo que sempre retornem no mesmo tempo e constituam juntos um período, tão logo isso ocorra já há algo do ritmo neles, ainda que seja um remoto começo — e somos irresistivelmente levados a prestar atenção neles. É por isso que, impelido pela natureza, o homem procura, por meio do ritmo, pôr multiplicidade ou diversidade em todas aquelas ocupações que, em si, são uma *pura identidade.* Não suportamos por muito tempo a uniformidade em tudo aquilo que é em si insignificante: por exemplo, ao fazer contas, construímos períodos. É com isso que a maioria dos trabalhadores mecânicos torna mais leve o próprio trabalho; o prazer interior dessa enumeração, que não é consciente, mas inconsciente, os faz esquecer do trabalho; cada trabalhador intervém com uma espécie de prazer quando é sua vez, pois lhe causaria dor ver o ritmo interrompido.

Até agora caracterizamos somente a espécie mais imperfeita de ritmo, onde toda a unidade na diversidade se baseia apenas na igualdade dos intervalos na sucessão. Uma imagem disso: pontos igualmente grandes, igualmente distantes. Grau mais inferior do ritmo.

Uma espécie mais alta de unidade na diversidade pode ser antes de tudo alcançada quando os sons ou batidas individuais não são indicados com a mesma força, mas variando entre o forte e o fraco, conforme uma certa regra. Aqui a *cadência* entra como elemento necessário no ritmo, cadência que também é buscada em toda parte onde um idêntico deve se tornar diferente, diverso, e que então é de novo capaz de um grande número de modificações, por meio das quais uma variação ainda maior ocorre na uniformidade da sucessão.

Visto então universalmente, o ritmo é em geral transformação da sucessão em si insignificante numa sucessão significativa. A sucessão, puramente como tal, tem o caráter da contingência. Transformação do contingente da sucessão em necessidade = ritmo, por meio do qual o todo já não é submetido ao tempo, mas o tem *em si mesmo*. Articulação da música é formação numa série de membros, de maneira que muitos sons juntos novamente constituam um membro que não é contingentemente ou arbitrariamente diferente de outros.

<494> Esse ritmo ainda meramente *simples*, que consiste nisto, que a seqüência dos sons seja dividida em membros de igual duração, cada um dos quais diferenciado do outro por meio de algo sensível, já tem no entanto muitas outras espécies, por exemplo, pode ser par ou ímpar etc. Mas muitas cadências juntas podem de novo ser unificadas em membros, o que é uma potência mais alta do ritmo — é ritmo composto (na poesia, o dístico). Finalmente, também a partir desses membros já compostos se podem novamente formar membros maiores (períodos) (na poesia, a estrofe) etc., até o ponto em que toda a ordenação e composição ainda permaneça ao alcance do sentido interno. — No entanto, só poderemos aprender a conhecer toda a perfeição do ritmo pelas proposições que se seguem.

Corolário. O ritmo é a música na música. — Pois a particularidade da música está fundada precisamente em que é formação-em-um da unidade na multiplicidade. Ora, visto que, segundo o § 79, o ritmo nada mais é que essa mesma formação-em-um na música, então ele é a música na música e, portanto, conforme a natureza dessa arte, o dominante nela.

Só nos colocaremos em condição de compreender cientificamente em particular a oposição da música antiga e moderna, se não perdermos de vista essa proposição.

§ 80. *Em sua perfeição, o ritmo compreende em si, necessariamente, a outra unidade, que nessa subordinação é modulação* (na significação mais universal). — A primeira parte da proposição se compreende de si mesma e deve ser

vista de maneira inteiramente universal. No que diz respeito à segunda parte, ela carece meramente da explicação[5] daquilo que se chama modulação.

A primeira condição do ritmo é uma unidade na diversidade. Ora, essa diversidade não está meramente na diferença dos membros em geral, se ocorre arbitrária ou inessencialmente, ou seja, meramente no tempo em geral, mas se está ao mesmo tempo fundada em algo real, essencial, qualitativo. <495> Este se encontra unicamente na determinabilidade musical dos tons. Nesse aspecto, modulação é então a arte de manter, na diferença *qualitativa*, a identidade do tom que é o dominante no todo de uma obra musical, da mesma maneira que, por meio do ritmo, se observa a mesma identidade na diferença quantitativa.

Tenho de me expressar dessa maneira genérica, porque a modulação tem muitas significações diferentes na linguagem artística, e para que não se imiscua algo da significação que ela possui somente na música moderna. Conduzir canto e harmonia, mediante as chamadas modulações e resoluções, através de vários tons, para enfim voltar de novo ao primeiro tom fundamental, é um modo artístico que já pertence inteiramente à arte moderna.

Uma vez que é impossível para mim entrar em todas essas discussões técnicas, que só podem ser apresentadas numa teoria da música, e não numa construção universal, observem apenas em *universal* que as duas unidades, que podem ser designadas por ritmo e modulação, devem ser pensadas, aquela como a unidade quantitativa, esta como a unidade qualitativa, de maneira que a independência da segunda unidade em relação à primeira suprime aquela mesma em sua absolutez, e dá como produto a música fundada meramente na harmonia, o que deve se tornar mais inteligível pelo que vem logo a seguir: o ritmo, nessa significação, ou seja, *se já compreende a outra unidade*, é portanto toda a música. — Com isso já somos levados à idéia de uma diferença, que surge assim: num caso, toda a música se subordina à primeira unidade, ao ritmo; no outro caso, à segunda unidade ou modulação, surgindo com isso dois gêneros de música igualmente absolutos em sua espécie, mas distintos.

§ 81. *A terceira unidade, na qual as duas primeiras estão equiparadas, é a melodia.* — Visto que essa proposição é propriamente apenas explicação[6], e ninguém colocará em dúvida que unificação <496> de ritmo e modulação seja *melodia*, ela não carece de demonstração. — Ao contrário, para que se

5. Ou "definição" (*Erklärung*) (N.T.).
6. *Erklärung*. (N.T.).

possa intuir a relação das três unidades no interior da música, procuraremos determiná-las ainda mais segundo padrões diferentes.

Pode-se, portanto, dizer: ritmo = primeira dimensão, modulação = segunda dimensão, melodia = terceira. Pela primeira, a música está determinada para a reflexão e para a consciência-de-si; pela segunda, para a sensação e para o juízo; pela terceira, para a intuição e imaginação. Também podemos de antemão presumir que, se música, pintura e plástica são as três formas fundamentais ou categorias da arte, o ritmo é o elemento musical, a modulação, o elemento pictórico (que não se deve confundir com o *pictural*, o qual só pode ser considerado bom na música por um gosto inteiramente corrompido e decaído como o atual, que se delicia, por exemplo, com o balido das ovelhas na *Criação* de Haydn[7]), e a melodia, o elemento plástico na música. Ora, fica de si mesmo claro por aquilo que se demonstrou na proposição precedente que o ritmo, na significação indicada (isto é, compreendendo a unidade oposta), e a melodia são eles próprios novamente um e o mesmo.

Corolário. Ritmo, pensado na absolutez, é toda a música, ou inversamente: toda a música é etc. — Pois então ele compreende imediatamente em si a outra unidade e é, por *si mesmo*, melodia, ou seja, o todo.

Ritmo é em geral a potência dominante na música. Ora, se o todo da música, por conseguinte, ritmo, modulação e melodia estão em conjunto novamente subordinados ao ritmo, então o todo da música é música rítmica. Tal era a música dos antigos. Há de chamar a atenção de todos a exatidão com que todas as relações ocorrem nesta construção, e que também aqui o ritmo, como formação-em-um do infinito no finito, se põe do lado dos antigos, enquanto a unidade oposta, como veremos, também aqui é o que é dominante do moderno.

<497> De fato, não temos uma representação *intuitiva*[8] da música dos antigos. Que se consulte Rousseau em seu *Dictionnaire de Musique*[9] (ainda a obra mais bem pensada sobre essa arte), onde se vê quão pouco podemos pensar em dar, mesmo em alguma medida, uma visão da música antiga por meio

7. Conforme Caroline Sulzer, a *Criação* (1797-1798) de Haydn foi executada em Weimar, em 31 de dezembro de 1800, e não teria agradado a Schiller. (N.T.).

8. No original: *anschauliche Vorstellung*. Aqui *anschaulich* (como também *Anschauung* na p. 364 da Introdução e na p. 344 do Apêndice II) tem também o sentido de um contato direto com as obras da música antiga. (N.T.).

9. O *Dicionário de Música* de Jean-Jacques Rousseau foi publicado em 1768. (N.T.).

de execução. Já que os gregos foram grandes em todas as artes, certamente também o foram na música. No entanto, por menos que saibamos sobre ela, já é o bastante para sabermos que também aqui o princípio realista, plástico, heróico é o dominante, e isso unicamente porque tudo estava subordinado ao ritmo. O dominante na música moderna é a harmonia, que é justamente o oposto da melodia rítmica dos antigos, como ainda mostrarei mais precisamente.

O único vestígio ainda restante da música antiga se encontra, embora altamente dissimulado, no *canto coral*. Sem dúvida, como diz Rousseau, na época em que os cristãos começaram a cantar hinos e salmos nas próprias igrejas, a música já havia perdido quase toda a sua ênfase. Os cristãos a tomaram tal como a encontraram, e ainda lhe roubaram sua maior força, o andamento e o ritmo, mas o canto coral permaneceu sempre uníssono nos tempos antigos, e é isso propriamente que se chama de *canto firmo*[10]. Em tempos posteriores, foi sempre composto em quatro vozes, e as complicadas artes da harmonia também se difundiram pelo canto sacro. Os cristãos primeiro tiraram a música dos versos e a puseram na prosa dos livros sagrados ou numa poesia totalmente bárbara. Assim surgiu o canto que agora se arrasta sem cadência e em passos sempre iguais, canto que, juntamente com o andamento rítmico, perdeu toda energia. Apenas em alguns hinos ainda se observa a cadência dos versos, porque se conservaram a medida das sílabas e os pés. Mas, a despeito de todas essas falhas, no canto coral, conservado em seu caráter original pelos padres da Igreja romana, Rousseau também encontra algo de grande valor que restou do canto antigo e de seus diferentes modos, tanto quanto era possível conservá-los sem a cadência e sem o ritmo[11].

<498> § 82. *À melodia, que é a subordinação das três unidades da música à primeira, se opõe a harmonia, como subordinação das três unidades à segunda.* — A harmonia também foi universalmente reconhecida como um oposto da

10. Em latim no original. (N.T.).

11. No verbete "Cantochão" do *Dicionário de Música* de Rousseau pode-se ler: "Esse [cantochão, *plain-chant*] é o nome que se dá, na Igreja Romana, ao canto eclesiástico. Esse canto, tal como subsiste ainda hoje, é um resto bem desfigurado, mas bem precioso, da música grega antiga, a qual, depois de ter passado pelas mãos dos bárbaros, não perdeu ainda todas as suas primeiras belezas... Os cristãos, apoderando-se da música no estado em que a encontraram, lhe tiraram ainda a grande força que nela restara, a saber, a força do ritmo e do metro, quando, dos versos aos quais havia sido aplicada, eles a transportaram para a prosa dos Livros Sagrados ou a uma poesia bárbara qualquer, pior para a música que a própria prosa... Então uma das duas partes constitutivas desapareceu, e o canto, arrastando-se, uniformemente e sem nenhuma espécie de medida, de nota em nota quase iguais, perdeu, com sua marcha rítmica e cadenciada, toda a energia que havia recebido". (*Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1995, vol. V, p. 983). (N.T.).

melodia mesmo pelos meros *teóricos* empíricos. Na música, melodia é a absoluta formação-em-um do infinito no finito, portanto toda a unidade. Harmonia é, igualmente, música e, nessa medida, não menos formação-em-um da identidade na diferença, mas essa unidade é simbolizada aqui pela oposta — a unidade ideal. No uso comum da linguagem se diz que um músico entende de melodia, se pode compor um canto uníssono notável pelo ritmo e modulação; que entende de harmonia, se também sabe ainda dar amplitude (extensão na segunda dimensão) à identidade, que, no ritmo, é acolhida na diferença, portanto, se sabe unificar num todo eufônico muitas vozes que têm, cada qual, a sua própria melodia. Lá, é patente a unidade na pluralidade, aqui, a pluralidade na unidade; lá, a sucessão, aqui, a coexistência.

Harmonia também existe na melodia, mas somente na subordinação ao ritmo (o plástico). Aqui se fala de harmonia, se exclui a subordinação ao ritmo, se é ela mesma o *todo*, subordinado à segunda dimensão.

A harmonia aparece, por certo, com significações diferentes entre os teóricos, significando, por exemplo, a unificação de muitas notas tocadas ao mesmo tempo numa sonoridade única; aqui, portanto, se apreende a harmonia em sua suprema simplicidade, na qual, por exemplo, é também uma qualidade da sonoridade individual, uma vez que nesta soam ao mesmo tempo muitas notas diferentes dela, as quais, no entanto, estão tão exatamente unificadas, que se acredita ouvir uma nota só. Ora, aplicando-se essa mesma multiplicidade na unidade aos grandes momentos de toda uma peça musical, então a harmonia consiste nisto, que em cada *um* desses momentos <499> relações tonais diferentes são reconduzidas à unidade no todo, da mesma maneira que, no que diz respeito à música toda, ela significa por sua vez a retomada de todas as possíveis unidades particulares e de todas as complicações de tons — diferentes não segundo o ritmo, mas segundo a modulação — na unidade absoluta do todo. Desse conceito universal já se depreende suficientemente que a harmonia está de novo para o ritmo e, nessa medida, também para a melodia, já que melodia nada mais é que o ritmo integrado, assim como a unidade ideal está para a unidade real, ou assim como a formação-em-um da multiplicidade na unidade está para a unidade oposta, a da unidade na multiplicidade, o que justamente precisava ser demonstrado.

Mas aqui se deve ter em vista que a harmonia, quando se opõe à melodia, é por si novamente *o todo*, portanto é *uma* das duas unidades meramente se se reflete apenas sobre a forma, mas não se se reflete sobre a *essência*, pois, em tal medida, é novamente a identidade *em si*, logo, a identidade das três unidades, porém expressa na unidade ideal. Somente nessa medida harmonia e melodia podem ser realmente opostas uma à outra.

Ora, se porventura se pergunta pela primazia da harmonia ou da melodia nesse sentido, vemo-nos de novo no mesmo caso que quando se pergunta em geral pela primazia da arte antiga ou moderna. Se olhamos para a essência, então naturalmente cada uma delas é toda a música indivisa, mas se olhamos para a forma, nosso juízo tem de ser precisamente o mesmo que o juízo sobre a arte antiga e a arte moderna em geral. A oposição de ambas é que, em geral, aquela expõe somente o real, o essencial, o necessário, e esta também expõe o ideal, inessencial e contingente na identidade com o essencial e necessário. Aplicando-se isso ao caso presente, a música rítmica se expõe em geral como uma expansão do infinito no finito, onde, portanto, este (o finito) vale algo por si mesmo, ao passo que, na música harmônica, a finitude ou diferença aparece somente como uma alegoria do infinito <500> ou da unidade. Aquela permanece, por assim dizer, mais fiel à destinação natural da música, que é a de ser uma arte na sucessão, e é, por isso, realista; esta gostaria de antecipar, na esfera mais profunda, a unidade ideal mais alta, gostaria de suprimir idealmente, por assim dizer, a sucessão e expor a multiplicidade no momento como unidade. A música rítmica, que expõe o infinito no finito, se tornará mais expressão da satisfação e do afeto vigoroso; a música harmônica, mais do esforço e da nostalgia. Por isso, na Igreja, cuja intuição fundamental se baseia na nostalgia e no esforço da diferença em voltar à unidade, foi necessário que o esforço coletivo se exprimisse pela música harmônica, a música sem ritmo, esforço coletivo que resultava de que cada indivíduo em particular quisesse se ver como sendo um só com todos no Absoluto. O contrário se deu numa associação como a dos Estados gregos, onde um puramente universal, o gênero, havia se formado completamente no particular e era ele mesmo esse particular: assim como essa associação foi rítmica em sua manifestação como Estado, também tinha de ser rítmica na arte.

Se alguém quiser ter uma intuição da relação do ritmo e da melodia rítmica com a harmonia, sem ter em particular conhecimento intuitivo da música, que compare em pensamento, por exemplo, uma peça de Sófocles com uma de Shakespeare. Uma obra de Sófocles tem puro ritmo, ali só a necessidade é exposta, ela não tem nenhuma extensão superficial; Shakespeare, ao contrário, é o maior harmonista, o mestre do contraponto dramático; o que com isso se nos apresenta não é somente o ritmo simples de um único acontecimento, é ao mesmo tempo todo o seu acompanhamento e o seu reflexo, que se projeta de diferentes lados. Comparem-se, por exemplo, *Édipo* e o *Rei Lear*. Lá, nada mais que a pura melodia do acontecimento, ao passo que aqui, ao destino do rei Lear repelido pelas filhas, se opõe a história de um filho repelido pelo pai, e

assim, a cada momento singular do todo, novamente se opõe um outro momento, que o acompanha e reflete.

<501> A diversidade dos juízos acerca da primazia da harmonia e melodia pode ser tão pouco unificada, quanto a dos juízos sobre a arte antiga e moderna em geral. Rousseau chama a harmonia de uma invenção gótica, bárbara[12]; em compensação, há entusiastas da harmonia que iniciam a datação da verdadeira música somente a partir da invenção do contraponto. O que, sem dúvida, já é suficientemente refutado apenas por isto, que os antigos possuíam uma música de grande força sem nenhum conhecimento ou, ao menos, sem nenhum uso da harmonia. A maioria é de opinião que o canto polifônico só foi mesmo descoberto no século XII.

§ 83. *As formas da música são as formas das coisas eternas*, consideradas *pelo lado real*. — Pois o lado real das coisas eternas é aquele pelo qual o infinito é conatural ao seu finito. Mas essa mesma formação-em-um do infinito no finito é também a forma da música, e uma vez que as formas da arte em geral são as formas das coisas em si, as formas da música são necessariamente formas das coisas em si ou das Idéias consideradas totalmente pelo seu lado real.

Ora, já que está demonstrado universalmente, isso vale também para as formas particulares da música, para o ritmo e para a harmonia, isto é, eles exprimem formas das coisas eternas, se estas são consideradas totalmente pelo lado da sua particularidade. Se, além disso, as coisas eternas ou as Idéias se revelam nos corpos celestes pelo lado real, então as formas da música, como formas das Idéias consideradas realmente, são também formas do ser e da vida dos corpos celestes como tais, por conseguinte, a música não é senão o ritmo que se ouve e a harmonia do próprio universo visível.

Algumas notas. 1. niversalmente, a filosofia, como a arte, não se dirige às coisas mesmas, mas apenas a suas formas ou essencialidades eternas. A própria coisa não é, porém, precisamente nada outro senão esse modo ou forma de ser, e é por meio dessas formas que se possuem as coisas. Em obras plásticas, por exemplo, a arte não se esforça em rivalizar com as produções semelhantes da natureza, no que diz respeito ao real. <502> Ela busca a mera forma, o ideal,

12. "[...] é bem difícil não suspeitar que toda a nossa *harmonia* não é senão uma invenção gótica e bárbara, de que jamais teríamos tido notícia, se fôssemos mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte, e à música verdadeiramente natural". Rousseau, *Dicionário de Música, op. cit.*, p. 851. (N.T.).

do qual, porém, a coisa mesma é de novo somente a outra visão. Aplicando-se isso ao caso presente, a música traz à intuição, no ritmo e na harmonia, a forma dos movimentos dos corpos celestes, a *forma* pura, como tal, livre do objeto ou da matéria. A música é, nessa medida, a arte que mais se desfaz do corpóreo, pois representa o movimento ele mesmo, *puro*, como tal, separado do corpo, e conduzido por asas invisíveis, quase espirituais.

2. O primeiro autor dessa visão dos movimentos celestes como ritmo e música foi, como se sabe, Pitágoras, mas é igualmente sabido o quão pouco suas idéias foram entendidas, e muito facilmente se pode concluir o quão corrompidas também chegaram até nós. Geralmente a doutrina de Pitágoras sobre a música das esferas foi entendida de uma maneira de todo grosseira, a saber, no sentido de que corpos tão grandes têm de *provocar* um *som* em seus movimentos velozes, som esse que, porque tais corpos giram com velocidade diferente, mas regular, e em círculos sempre mais amplos, gera uma harmonia consonante, ordenada segundo relações musicais entre os tons, o sistema solar se assemelhando a uma lira de sete cordas. Nessa representação, toda a questão foi considerada empiricamente. Pitágoras não diz que tais movimentos *provocam* uma música, mas que eles mesmos são essa música. Esse movimento intrínseco não carecia de um meio externo pelo qual se tornava música, mas era música em si mesmo. Depois, quando se tornou vazio o espaço entre os corpos celestes, ou quando se quis admitir ali, no máximo, um meio fino, muito tênue, em contato com o qual não ocorria atrito, e que tampouco podia acolher ou propagar em si o som provocado, então se acreditou ter com isso abolido uma representação que ainda nem sequer havia sido alcançada. Tal como geralmente se expõe, Pitágoras teria dito que não se pode ouvir aquela música devido à sua enorme violência, ou porque é constante, mais ou menos como ocorre com homens que moram junto a um moinho. Provavelmente, isso deve ser <503> entendido exatamente ao contrário, ou seja: de fato os homens vivem junto a um moinho, mas por causa desse barulho que afeta os sentidos não podem ouvir os acordes daquela música celeste, o que também foi realmente mostrado naquele outro modo de entender. Em Platão, Sócrates diz: músico é aquele que progride das harmonias percebidas sensivelmente até as harmonias insensíveis, inteligíveis, e *suas* proporções[13]. — Para a filosofia, ainda resta um grande problema a solucionar, a lei da quantidade e das distâncias dos planetas. Somente com ela se poderá também pensar em chegar a conhecer o sistema interno dos sons, que

13. *República*, VII, 530e-531a. (N.T.).

até agora é ainda um objeto totalmente vedado. Quão pouco nosso atual sistema tonal está fundado em conhecimento e ciência, fica claro por isto, que alguns intervalos e modos de progressão, usuais na música antiga, são inexeqüíveis segundo nossa divisão, ou até ininteligíveis[14] para nós.

3. Só agora podemos fixar a significação suprema de ritmo, harmonia e melodia. Eles são as formas primeiras e mais puras do movimento no universo e, intuídos realmente, o modo pelo qual as coisas materiais são iguais às Idéias. Os corpos celestes flutuam nas asas da harmonia e do ritmo; aquilo que se chamou de força centrípeta e força centrífuga outra coisa não é senão — esta, o ritmo, aquela, a harmonia. Suspensa nessas mesmas asas, a música flutua no espaço, para tecer um universo audível a partir do corpo transparente do ruído e do som.

Todo o sistema da música se exprime também no sistema solar. Kepler já atribui o tom maior ao afélio, e o tom menor ao periélio. Ele distribui entre diversos planetas as qualidades diferenciais que, na música, são atribuídas ao baixo, ao tenor, ao contralto e ao soprano.

Mas a *oposição* entre melodia e harmonia, tal como se manifestou sucessivamente na arte, está ainda mais expressa no sistema solar.

No sistema planetário, o ritmo é o dominante, seus movimentos são *melodia pura*; no sistema dos cometas, <504> a harmonia é dominante. Assim como todo o mundo moderno está universalmente submetido à força centrípeta em direção ao universo, à nostalgia do centro, assim também o estão os cometas, cujos movimentos exprimem, por isso, uma mera confusão harmônica, sem ritmo, e assim como, pelo contrário, a vida e o operar dos antigos era, semelhantemente à sua arte, expansiva, centrífuga, isto é, em si mesma absoluta e rítmica, assim também, comparativamente, a força centrífuga — a expansão do infinito no finito — é dominante nos movimentos dos planetas[15].

4. De acordo com isso, agora também se determina o lugar que a música ocupa no sistema universal das artes. — Assim como a construção cósmica universal se comporta de maneira inteiramente independente das outras potências da natureza e, conforme o lado pelo qual é considerada, é o que há de supremo e de mais universal, onde aquilo que ainda se confunde no concreto se dissolve

14. Em alemão, *unverständlich*: como em português, aquilo que não se pode entender, isto é, ao mesmo tempo *ouvir* e *compreender*. (N.T.).

15. Sobre a relação entre a arte e o sistema cósmico, cf. acima pp. 444-445. (N.T.).

imediatamente na mais pura razão, embora, de outro lado, ela seja também a potência mais baixa: assim também é a música, que, considerada de um lado, é a mais universal entre todas as artes reais, e a que está mais próxima da dissolução na palavra e na razão, embora, de outro lado, seja somente a primeira potência delas.

Os corpos celestes na natureza são as primeiras unidades que surgem da matéria eterna; também encerram tudo em si, embora tenham primeiro de se contrair em si mesmos e se retrair em esferas mais particulares e estreitas, a fim de expor em si as supremas organizações nas quais a unidade da natureza atinge a perfeita intuição-de-si. Nos seus movimentos universais, o tipo da razão neles contido só se exprime, portanto, para a primeira potência, e assim também a música, que, de um lado, é a mais fechada de todas as artes, compreende as figuras, de maneira ainda indistinta, no caos e exprime somente, separada do corpóreo, a forma pura desses movimentos, música que, por outro lado, acolhe o tipo absoluto somente como ritmo, harmonia e melodia, isto é, para a primeira potência, embora, no interior dessa esfera, seja a mais ilimitada de todas as artes.

Com isso a construção da música está completa, já que toda construção da arte só pode ter em vista expor suas formas <505> como formas das coisas em si, o que foi alcançado no que diz respeito à música.

Antes de prosseguir, lembro, em universal, o seguinte.

Nossa presente tarefa é a construção das *formas artísticas particulares*. Uma vez que matéria e forma são um no Absoluto, e portanto também no princípio da arte, somente aquilo que existe na matéria ou essência também pode de novo se tornar forma; a diferença entre matéria e forma, no entanto, só pode se basear em que aquilo que é posto como identidade absoluta na matéria, na forma se põe como identidade relativa.

Ora, universal e particular são um no Absoluto em si e por si já por isto, que nele as unidades ou formas particulares da unidades são postas como absolutas. Mas precisamente porque são absolutas nele mesmo, a forma também é a essência, e a essência é a forma com respeito a cada uma delas — precisamente por isso, digo, no Absoluto elas são indiferenciáveis e indistintas, e aquelas unidades ou Idéias eternas, como tais, só podem se tornar verdadeiramente objetivas porque, que *em sua particularidade*, como formas particulares, elas se tornam símbolos de si mesmas. Aquilo que aparece *por meio delas* é somente a unidade absoluta, a Idéia em si e por si; a forma é somente o corpo com o qual ela se veste, e no qual se torna objetiva.

Ora, a primeira unidade na essência absoluta é universalmente aquela pela qual ela gera sua subjetividade e unidade eterna na objetividade ou multiplicidade, e essa unidade, apreendida em sua absolutez ou como um lado do produzir absoluto, é a matéria eterna ou a própria natureza eterna. Sem esta, o Absoluto seria uma subjetividade fechada em si e permaneceria sem poder ser conhecido e distinguido. Somente mediante a subjeto-objetivação[16] ele se dá a conhecer a si mesmo na objetividade, e reconduz a si mesmo, como conhecido, da objetividade ao conhecimento-de-si. Essa formação da objetividade retornando a si mesma[17] é a outra unidade, que nele é inseparável da primeira. Pois, assim como vemos no organismo a formação-em-um perfeita e acabada da subjetividade na objetividade se transformar imediatamente na razão, como o absolutamente ideal, assim também, no Absoluto, onde a formação-em-um é sempre absoluta, o real daquela subjeto-objetivação se transfigura de novo imediatamente no éter da idealidade absoluta, de maneira que o absolutamente real é sempre também o absolutamente ideal, e ambos essencialmente um e o mesmo. Ora, o Absoluto, imprimindo-se no mundo fenomênico pela primeira das duas unidades, é a essência da matéria; e toda arte, se toma essa mesma unidade como forma, é arte plástica ou formante. Como no interior da matéria, todas as unidades estão de novo igualmente compreendidas no interior dela e se exprimem mediante formas artísticas particulares. A primeira, que toma como forma para si a formação-em-um da unidade na multiplicidade, para nela expor o universo, é, como por último se demonstrou, a música. Passamos agora à outra unidade, e temos de construir a forma da arte que lhe é correspondente. Para isso, também precisamos novamente de alguns lemas da filosofia universal, que, por isso, antecipo.

§ 84. *Lema. O conceito infinito de todas as coisas finitas, se está compreendido na unidade real, é a luz.* — Visto que a demonstração faz parte da filosofia universal, indico aqui somente os momentos principais.

Deve-se observar provisoriamente: a) Luz = conceito, unidade *ideal*; b) mas unidade ideal no interior do real. A demonstração se faz da maneira mais curta mediante a oposição com a outra unidade. Nesta, a identidade da matéria eterna é formada em geral na diferença e, conseqüentemente, nas coisas diferentes e particulares. Aqui, a diferença ou particularidade é o dominante, a identidade só pode ser apreendida como unidade na *multiplicidade*. Na unidade oposta,

16. Em alemão, *Subjekt-Objektivirung*. (N.T.).
17. Em alemão, "*Diese Zurückbildung der Objektivität in sich selbst*". (N.T.).

a identidade, a essência, o universal é o dominante. Aqui, a realidade de novo se dissolve na idealidade. Mas no todo essa idealidade tem de ser novamente subordinada à realidade e à diferença, porque é a unidade ideal no interior da unidade real. Portanto, já que a forma universal do real na diferença é espaço, ela tem de aparecer como um ideal do espaço ou no espaço, <507> tem conseqüentemente de descrever o espaço sem o preencher, e por toda parte trazer em si de maneira ideal, como unidade ideal da matéria, todos os atributos que a matéria traz realmente em si. Mas todas essas determinações só concordam no que diz respeito à luz, e conseqüentemente a luz é a Idéia infinita de todas as diferenças compreendida *na* unidade real, o que justamente devia ser demonstrado.

A relação da luz com a matéria ainda pode se tornar clara de outra maneira.

A Idéia se repete, em seus dois lados, tanto no singular, quanto no todo. Ela é Idéia também no lado real, onde forma sua subjetividade na objetividade, embora ela não apareça como tal no fenômeno, mas como *ser*. No real do fenômeno, a Idéia deixa somente um de seus lados; no ideal do fenômeno, ela se mostra como ideal, mas, por isso mesmo, somente na oposição com o real, portanto como *relativamente* ideal. O *em-si* é precisamente aquilo em que ambos os lados são um. Aplicando-se isso ao caso presente, a série dos corpos é precisamente um lado da Idéia em sua objetividade, o lado real. O outro lado, no qual a Idéia aparece como um *ideal*, incide na luz, mas só aparece *como* ideal precisamente quando deixa o outro lado ou o lado real, e aqui vemos, portanto, de antemão que o mais alto também na natureza será aquilo em que matéria e luz são elas mesmas novamente um.

Luz é o ideal resplandecendo na natureza, a primeira irrupção do idealismo. *A Idéia mesma* é a *luz*, mas *luz absoluta*. Na luz que aparece, ela aparece *como* ideal, como luz, mas somente como luz *relativa*, como relativamente ideal. Ela despe a capa com que se veste na matéria, mas, para *aparecer* como ideal, ela tem de aparecer na oposição com o real.

É impossível para mim seguir aqui essa visão da luz em todos os pontos, e tenho por isso de remeter à filosofia universal. Tenho de me explicar aqui somente sobre a relação da luz com a sonoridade e sobre o sentido da visão, <508> como a condição necessária da existência da luz para a arte.

a) No que toca a *relação da luz com a sonoridade*, é conhecido que muitas comparações se fizeram a esse respeito, embora, que eu saiba, até agora ainda não se explicou a verdadeira identidade e diferença de ambas. — Na matéria, dizíamos, a essência, a identidade, se forma na forma; na luz, ao contrário, a forma ou particularidade é de novo transfigurada na essência. É a partir disso que também se tem de poder conhecer a relação entre luz e sonoridade. A sonoridade, sabemos,

não é posta absolutamente, mas apenas sob a condição de um movimento comunicado ao corpo, por meio do qual ele é posto fora da indiferença consigo mesmo. A própria sonoridade não é nada mais que a indiferença de alma e corpo, mas essa indiferença somente enquanto está na primeira dimensão. Onde o conceito infinito está absolutamente vinculado à coisa, como no corpo celeste, que, como finito, é também infinito, aí surge aquela música interna dos movimentos dos astros; onde o conceito está apenas relativamente vinculado a ela, surge a sonoridade, que nada mais é que o ato de formar-novamente-em-um o ideal no real[18], portanto, a manifestação da indiferença, depois que ambos dela foram arrancados.

O ideal não é, em si, *sonoridade*, da mesma maneira que o conceito de uma coisa não é, em si, alma. O conceito do ser humano se torna *alma* apenas precisamente na referência ao corpo, da mesma maneira que o corpo só é corpo em referência à alma. Assim, aquilo que chamamos de sonoridade do corpo é precisamente já o ideal posto em referência ao corpo. Portanto, se aquilo que se revela na sonoridade é somente o conceito da coisa, equipararemos, ao contrário, a luz à *Idéia* das coisas, ou àquilo em que o finito está verdadeiramente ligado ao infinito. Sonoridade é, portanto, a luz inerente ou finita das coisas corpóreas; luz é a alma infinita de todas as coisas corpóreas.

Só que a luz absoluta, a luz como dissolução verdadeiramente absoluta da diferença na identidade, de modo algum entraria ela mesma, como <509> fenômeno, na esfera da objetividade. Somente como relativamente ideal e, por conseguinte, ao mesmo tempo em sua oposição e unidade relativa com o corpo, ela pode *aparecer como luz*.

A questão é como é pensável uma unidade entre luz e corpo. Segundo nossas proposições fundamentais, não podemos admitir nenhum efeito imediato de um sobre o outro. *Assim como* não podemos aceitar que a alma possa se tornar *causa* imediata de um efeito no corpo ou, inversamente, o corpo na alma, assim também não podemos deixar que a luz atue imediatamente sobre os corpos ou, por seu turno, que estes atuem imediatamente sobre a luz. Luz e corpo podem, portanto, ser um em geral somente mediante harmonia preestabelecida, e não podem atuar um sobre outro mediante uma relação causal unilateral, mas somente mediante aquilo em que *são* um. Isso é a gravidade, que entra novamente aqui na potência mais elevada, é a identidade absoluta, que unifica luz e corpo, quer na reflexão, quer na refração. Ora, a expressão universal da luz sintetizada com o corpo é luz *turva* ou cor. Daí se deveria notar, como corolário ao § 84:

18. No original: "*der Akt der Wiedereinbildung des Idealen ins Reale*". (N.T.).

A luz só pode aparecer como luz na oposição com a não-luz e, por conseguinte, somente como cor.

Corpo é, em geral, não-luz, assim como, ao contrário, luz é não-corpo. Ora, tão certo quanto a luz absoluta só aparece na luz empírica como relativamente ideal, é que ela só pode aparecer em geral na oposição com o real. Luz vinculada a não-luz é então, universalmente, luz turva, ou seja, cor.

A doutrina sobre a origem das cores não é de modo algum desimportante para a teoria da arte, embora seja coisa sabida que nenhum artista recente, que refletiu sobre sua arte, jamais fez alguma aplicação da teoria das cores de Newton. Isso, porém, já poderia ser suficiente para demonstrar como esta é de todo sem fundamento na natureza, pois natureza e arte são um. O instinto dos artistas os ensinou a conhecer a oposição universal das cores, que elas exprimem como oposição entre frio e quente, de modo totalmente independente das representações newtonianas. <510> As novas visões que Goethe tem dessa doutrina estão fundadas tanto nos efeitos naturais, quanto nos efeitos artísticos das cores; nelas se vê a mais íntima harmonia entre natureza e arte, enquanto nas de Newton não havia absolutamente meio de vincular a teoria à prática do artista[19].

O princípio que tem de ser posto no fundamento da verdadeira visão da cor é a *identidade e simplicidade absoluta da luz*. Para aquele que se elevou em geral acima do ponto de vista da relação unilateral de causalidade, a teoria de Newton se contradiz pela simples razão de que, no fenômeno da produção das cores através de corpos transparentes, ele supunha que *esses* corpos permaneciam inteiramente ociosos e os deixava fora do jogo. Com isso foi obrigado a colocar toda a variedade da cor na própria luz, e aliás como uma variedade nela existente, que era unificada e podia ser separada mecanicamente. É sabido que, segundo Newton, a luz é composta de sete raios de diferente refrangibilidade, cada raio simples sendo um feixe de sete raios coloridos. Essa representação é suficientemente refutada pela visão superior da natureza da própria cor, de maneira que não precisamos acrescentar mais nenhuma palavra em sua refutação.

Para compreender totalmente o fenômeno cromático, temos primeiramente de ter alguns conceitos sobre a relação dos corpos *transparentes* e *opacos* com a luz.

19. Newton apresenta sua explicação do fenômeno das cores por decomposição da luz na *Óptica*, publicada em 1704. Como se verificará a seguir, Schelling conhecia as experiências de Goethe para refutar a teoria newtoniana antes mesmo da publicação da *Doutrina-das-Cores* em 1810. (O leitor brasileiro pode encontrar uma seleção dos "melhores momentos" da *Doutrina-das-Cores* de Goethe na edição que Marco Giannotti preparou — com tradução, introdução e notas — para a editora Nova Alexandria em 1993). (N.T.).

O corpo se turva para a luz na mesma proporção em que se separa e sai da totalidade dos corpos restantes como um corpo autônomo. Pois luz é a identidade de todos os corpos; na proporção, portanto, em que se separa da totalidade, ele também se separa da luz, porque acolheu mais ou menos *em si mesmo*, como particular, a identidade. Isso é tão válido que os corpos mais opacos, os metais, também são justamente aqueles que mais têm congenitamente aquela luz interior, a *sonoridade. A igualdade relativa consigo mesmo* é aquilo por meio do qual o corpo sai da igualdade com todos os outros. Mas essa igualdade relativa (= coesão, magnetismo) se baseia numa indiferença relativa <511> do seu particular com seu universal ou conceito. A turvação à luz só cessará, portanto, onde essa igualdade relativa estiver tão suprimida que o puramente universal ou o puramente particular será preponderante — portanto, nos finais da série da coesão —; ou onde ambos estiverem reduzidos à indiferença absoluta, como na água, cujo universal é todo o particular, e o particular, todo o universal; ou onde estiver completamente eliminado o conflito entre coesão absoluta (pela qual o corpo está em si mesmo) e coesão relativa (pela qual pertence à luz), e o corpo for todo terra e todo sol. — Os demais escólios desta proposição, como é de si mesmo manifesto, fazem parte de uma outra esfera da investigação.

Ora, um tal corpo que está em perfeita identidade com a luz (e um tal seria um corpo absolutamente transparente) já não estaria em parte alguma oposto à luz. Somente se o corpo ainda permanece um particular ou está relativamente — em parte — oposto à luz, somente então a identidade absoluta, que entra aqui como força de gravidade da potência superior, sintetiza a luz com ele (que não é o *corpo* que refrata a luz, isso se segue da experiência newtoniana segundo a qual a refração não ocorre imediatamente, mas a alguma distância da superfície do corpo, para o que Newton supõe uma *actio in distans*[20], que eu rejeito — no sentido newtoniano — não somente aqui como em toda parte). Essa síntese da luz e do corpo ocorre igualmente no corpo transparente e no opaco, só que este reflete a luz, mas o transparente a acolhe em si mesmo e com ela se interpenetra. Visto, contudo, que não existe transparência perfeita, pois naqueles corpos transparentes que mais refratam a luz ainda há a maior preponderância da particularidade, a luz ou a identidade na própria luz é sintetizada com a particularidade ou diferença e se torna, por isso, turva. (Todos os corpos transparentes são meios turvadores). A cor, mais uma vez, não é produzida nem pela luz por si,

20. "Ação à distância". Em latim no original. (N.T.).

nem pelo corpo por si, mas por aquilo em que ambos são um. <512> Por isso, nesse processo a luz não é de maneira alguma desagregada, nem cindida, nem decomposta química ou mecanicamente, mas permanece ela mesma como um fator do processo em sua absoluta simplicidade; toda diferença é posta pela não-luz ou corpo. Cor é = luz + não-luz, positivo + negativo.

O mais importante para a visão dos efeitos artísticos das cores é então a compreensão da totalidade das cores. Aquilo unicamente por meio do qual uma totalidade é possível, é uma multiplicidade na unidade, uma oposição, portanto, que tem de se mostrar em todos os fenômenos cromáticos. Para expor tal oposição, não precisamos recorrer imediatamente à imagem prismática, que já é um fenômeno complexo e composto. Como Newton considerou justamente esse fenômeno como sendo o primeiro, não espanta que não tenha chegado a outro resultado, e que tenha sido preciso não menos que a intuição de um Goethe para encontrar de novo o verdadeiro fio desse fenômeno, que Newton havia ocultado tão artificialmente naquele emaranhado que chamou de sua teoria. Ainda agora o fenômeno prismático é o fenômeno fundamental para os físicos; também os artistas unicamente para ele se voltam, embora deixe uma porção de casos sem explicação, os quais reaparecem em sua arte. Encontramos a oposição das cores em casos bem mais simples. Destes fazem parte os fenômenos dos vidros com cor ou dos líquidos coloridos, que Newton procurou explicar a partir da diferença entre luz refletida e luz restringida. Se, por exemplo, um vidro azul é posto contra uma superfície escura, e o olho se encontra entre a luz e o corpo, a cor vai até o mais profundo azul; porém, o mesmo corpo mantido de modo a se encontrar entre o olho e a luz, dá o mais belo vermelho amarelado ou também até um vermelho intenso. Aqui, portanto, a cor vermelha surge imediatamente de uma diminuição da turvação, ao passo que, no primeiro caso, a cor mais escura surge de um mero aumento dela. Os dois pólos cromáticos ainda se excluem aqui, não aparecem simultânea, mas sucessivamente. Juntando-se diferentes <513> lentes, através das quais se deixa passar a luz, a primeira das quais permite que a luz que a atravessa ainda apareça perfeitamente branca, pode-se finalmente turvar, num quarto escuro, a primeira luz branca até a luz *vermelha*; na continuação se poderia chegar até o azul. Segundo essa lei, o céu se colore para nós de azul, mas o sol, no levante, de vermelho. *Esses* fenômenos, nos quais a cor surge pelo mero aumento ou diminuição da turvação, são os simples, pelos quais se tem de começar. Todas as espécies de fenômenos prismáticos dependem de condições muito mais acidentais. Pode-se universalmente dizer que se baseiam no fato de se ver uma imagem dupla. *Vemos*, ao mesmo tempo, luz e não-luz (ocorre uma síntese subjetiva de

luz e não-luz no olho). Por isso, pelo efeito da refração a imagem que se considera é deslocada, mas não sofre modificação, quando é levada a passar por um outro espaço relativamente escuro ou iluminado, de modo que a imagem deslocada é vista ao mesmo tempo junto com uma outra. Ora, a imagem aparecerá diferentemente colorida nas bordas, conforme esse espaço seja claro ou escuro em relação ao outro; ou seja, se é o espaço mais claro sobre fundo escuro que é deslocado pela refração, tal que — com o ângulo de refração voltado para baixo — o espaço escuro é levado, de cima para baixo, até o claro, e o espaço claro, de baixo para cima, até o escuro, então aparecem, naquele, as cores quentes e, neste, as cores frias.

Com efeito, nos experimentos newtonianos com luz incidindo sobre o prisma num quarto escuro, o sol não se expõe senão como uma mancha clara sobre fundo escuro; ele atua na qualidade bem geral de uma imagem de eminente luminosidade, sobre um fundo totalmente escuro, o espaço cósmico. O fenômeno prismático, se é produzido com luz solar, é portanto apenas um caso entre todos os fenômenos prismáticos possíveis, a saber, aquele em que um espaço claro é visto sobre um fundo escuro.

Mais importante para nós é perceber a posição inteiramente secundária desses fenômenos.

<514> Tal como os sons, as cores formam um sistema entre si. Por isso, são em si mais originárias do que aparecem na imagem prismática, cujas condições são contingentes e derivadas. É necessário que sob tais condições não apareçam senão essas mesmas cores, porque são as únicas possíveis em geral. Portanto, a totalidade ou o sistema das cores, considerado em si, tem de fato uma espécie de necessidade; não é contingente, apenas não precisa ser abstraído dos fenômenos prismáticos, nem têm estes de ser considerados o fenômeno originário, no qual as cores são geradas.

A oposição que se mostra na imagem prismática entre cores frias e quentes, as quais se opõem umas às outras de maneira polar, é de fato uma oposição necessária, e necessária para a totalidade que as cores constituem como sistema fechado em si. Mas essa oposição é, por isso mesmo, também mais originária que o fenômeno derivado e composto que é o espectro cromático. A polaridade das cores não deve ser pensada como uma polaridade existente e acabada, mas como uma produzida, que se esboça em toda parte apenas luz e não-luz estejam postas em conflito. O fenômeno cromático é um botão de luz desabrochando; a identidade, que está na luz, vincula-se até a totalidade com a diferença, que é nela posta pela não-luz. Num aspecto ainda mais elevado, a necessidade dessa polaridade e da totalidade interna das cores aparece nas exigências

que o sentido da visão faz, e que são tão importantes para a arte quanto interessantes para a investigação da natureza.

Passemos, portanto, agora à relação com o *sentido da visão*[21].

Os dois lados que vemos separados e lançados um fora do outro na série dos corpos e na luz — o lado real e o lado ideal — estão juntos e são um no organismo. O relativamente ideal na luz é integrado aqui pelo real. A essência do organismo é: *luz vinculada à gravidade.* O organismo é totalmente forma e totalmente matéria, totalmente atividade e totalmente ser. A mesma luz que, na natureza universal, é a atividade intuinte do universo, <515> no organismo está casada com a matéria; já não é meramente pura atividade ideal, como na natureza universal, mas atividade ideal que, vinculada à matéria, é o atributo de um existente. Um único e o mesmo é, simultaneamente, a atividade real e a atividade ideal. Tudo o que atua de fora requer do organismo uma determinada dimensão, e assim também a luz. E se sensibilidade em geral = terceira dimensão, mas a visão é de novo a flor da sensibilidade, então o que a luz requer do organismo é produto da terceira dimensão orgânica, perfeita indiferença de luz e matéria. Mas o que a visão também é, além disso?

O princípio ideal seria, por si, puro pensar; o princípio real, puro ser. Só que, solicitada de fora, a capacidade de indiferença do organismo sempre equipara novamente pensar e ser. Mas pensar sintetizado com ser é *intuir.* O intuinte é a própria identidade, que aqui, *no* mundo refletido, expõe de novo a indiferença do ideal e do real. Ele é a essência, a substância do organismo — mas, por isso mesmo, a um só tempo o *absolutamente* ideal, não o meramente relativo (como na luz) —, o producente, o intuinte. É o princípio da sensação, da audição e da visão também no animal. É a luz absoluta. A condição universal da *intuição* dessa luz é a indiferença de A^2 e A = B[22]. Conforme o modo e as condições em que ambos são equiparados, ele é, por exemplo, princípio da audição, da visão ou da sensação. Cada órgão dos sentidos exprime por si uma tal indiferença do ideal e do real, da luz e da gravidade; em cada indiferença, a essência, o em-si do organismo, se torna produtivo, intuinte. Mesmo considerada fisicamente, a essência orgânica não intui o objeto fora de si, intui somente a indiferença do ideal e do real posta nele. Esta entra para ela no lugar do objeto. Em virtude da harmonia preestabelecida entre natureza universal e natureza orgânica, nas intuições desta última há o mesmo sistema que nas formas correspon-

21. Deve-se supor que aqui se inicia o tópico b, referente ao sentido da visão, que complementa o tópico a, relativo à luz (cf. acima p. 508). (N.T.).
22. Na segunda potência (luz ou A^2), há igualdade entre real e ideal, objetivo e subjetivo (A = B). (N.T.).

dentes do mundo exterior. A harmonia da tríade é algo objetivo e, no entanto, <516> requerido ao mesmo tempo pelo sentido da audição. O mesmo ocorre no sentido da visão, cujas exigências têm de ser o estudo mais profundo para o artista que quer atuar sobre este que é o mais delicado de todos os órgãos. De tudo aquilo que se lhe oferece de aprazível, o olho requer a harmonia das cores segundo a mesma necessidade e as mesmas leis segundo as quais é produzida no fenômeno exterior. Quando é posto fora da tediosa identidade, o prazer supremo do olho na suprema diferença consiste, porém, em ser posto pela totalidade novamente num perfeito equilíbrio. Por isso, em toda pintura o olho requer, universalmente, totalidade das cores, e só é preciso um pouco de estudo e atenção para descobrir que sentimento perfeito em relação a essa exigência guiou os maiores mestres. Nas grandes composições, muito freqüentemente se descobre que essa exigência foi satisfeita não somente quando a totalidade das cores era *necessária* para elas; não raro se descobre que a exigência de uma cor, para a qual não havia fundamento algum no objeto principal, é satisfeita por um objeto secundário, por exemplo, a exigência do amarelo ou de alguma outra cor é satisfeita mediante frutas, flores etc., que são inseridas na pintura.

Mas mesmo onde renuncia à pretensão da totalidade perfeita, o olho mantém sempre vigente a exigência das cores correspondentes. Isso é nítido sobretudo no fenômeno das chamadas cores fisiológicas[23]. Cansado, por exemplo, do estímulo do vermelho, depois que esse estímulo é afastado o olho produz espontaneamente a cor verde ou, mais precisamente, do azul e do amarelo como cores produz aquilo que lhes é mais imediatamente oposto, a indiferença. Na imagem cromática, verde e púrpura se excluem. Justamente porque se excluem, são requisitados pelo olho. Cansado do verde, o olho requer o púrpura ou a totalidade correspondente de violeta e vermelho. Cansado do púrpura, requer o mais perfeito verde. Assim também na arte. O vínculo de púrpura e verde, por exemplo, nos trajes, produz o supremo esplendor. — Estabelecerei agora uma outra proposição, em antecipação à qual adiantarei ainda apenas universalmente o seguinte.

<517> Da Idéia da luz se segue imediatamente que pode aparecer como unidade *particular* somente sob a condição de uma oposição. Ela é a unidade ideal irrompendo no real. Se deve aparecer *como esta*, então tem de aparecer como a formação da diferença retornando à identidade[24], mas não como iden-

23. Fulcro da doutrina cromática de Goethe e ponto fundamental de sua "refutação" da doutrina de Newton, as cores fisiológicas são as que "pertecem, no todo ou em grande parte, ao sujeito, ao olho". (*Doutrina-das-Cores, op. cit.*, p. 51). (N.T.).
24. Em alemão, *Zurückbildung der Differenz in die Identität*. (N.T.).

tidade *absoluta* (pois na absolutez a unidade não se distingue como unidade particular), por conseguinte, meramente na identidade relativa. — Ora, o particular ou a diferença nada mais é *por si* que a negação do universal ou da identidade. Somente se o universal, a identidade mesma, se transforma no particular, ele é *real* (por isso, a enformação[25] da unidade na multiplicidade é a unidade *real*). Se, portanto, na unidade ideal ou na formação do particular retornando ao Absoluto[26], o particular ainda deve ser diferenciado como tal, ele só o pode ser *como negação*. Por conseguinte, na manifestação da unidade ideal, o universal e o particular poderão se comportar somente como realidade e privação, logo, porque o universal é luz, somente como luz e não-luz, ou a particularidade poderá ser exposta no universal somente como privação ou limitação da realidade.

§ 85. *A forma artística que toma por símbolo a unidade ideal em sua diferenciação é a pintura.* — Segue-se imediatamente das proposições precedentes. Pois a unidade ideal em sua relatividade aparece no interior da natureza mediante a oposição entre luz e não-luz. Mas a pintura se serve justamente dessa oposição como *meio* para sua exposição.

Nota. As demais determinações da pintura se seguem por si mesmas desse primeiro conceito.

§ 86. *A forma necessária da pintura é sucessão suprimida.* — Essa proposição decorre imediatamente do conceito do tempo já demonstrado no § 77. A formação-em-um da unidade na multiplicidade é tempo. Ora, visto que a pintura se baseia antes na unidade oposta, a da formação-em-um da multiplicidade na unidade, a forma necessária dela é sucessão suprimida.

<518> A pintura, que suprime o tempo, precisa todavia do espaço, e de maneira que é obrigada a acrescentar o espaço aos objetos. O pintor não pode pintar uma flor, uma figura, nada em geral, sem ao mesmo tempo expor, na própria *pintura*, o espaço no qual o objeto se encontra. Como universos, portanto, os produtos da pintura ainda não podem ter o espaço em si mesmos e espaço algum fora de si. Na seqüência ainda voltaremos a isso e mostraremos

25. *Einformung*. (N.T.).
26. *Zurückbildung des Besonderen ins Absolute*. (N.T.).

como a pintura se aproxima ao máximo da forma suprema da arte, porque trata o espaço como algo necessário e o expõe como algo que, por assim dizer, nasce e cresce junto com os objetos de sua exposição. Na pintura perfeita, o espaço também tem de possuir uma significação por si, de maneira totalmente independente das relações internas ou qualitativas da pintura.

Há ainda um outro modo de tornar clara essa relação. De acordo com o que se viu até aqui, as duas artes, música e pintura, podem ser comparadas a duas ciências, a aritmética e a geometria. A *figura geométrica* precisa do espaço fora dela, porque renuncia ao real, porque no espaço só expõe *o ideal*. O corpo, que tem uma extensão real, tem seu espaço em si mesmo e pode ser compreendido independentemente de um espaço fora dele. A pintura, que do real expõe somente o ideal, que não expõe figuras realmente corpóreas, mas somente os esquemas dessas figuras, precisa necessariamente do espaço fora dela, do mesmo modo que a figura geométrica é possível somente pela limitação de um espaço dado.

Corolário 1. Como arte, a pintura está originariamente subordinada ao *plano*. Ela expõe apenas planos e pode produzir a aparência do corpóreo somente no interior dessa limitação.

Corolário 2. *A pintura é a primeira forma artística que expõe figuras.* — A pintura expõe em geral o particular no universal ou na identidade. Ora, em geral o particular pode se diferenciar do universal somente mediante limitação ou negação. Mas a delimitação da identidade é justamente o que chamamos de contorno, figura (a música não tem figuras).

<519> *Corolário* 3. Além dos objetos, a pintura ainda tem de expor o espaço como tal.

Corolário 4. Assim como, no todo, a música está subordinada à reflexão, assim também a pintura está subordinada à *subsunção*. Na filosofia se demonstra que o que determina contorno e *figura* no corpo é justamente aquilo que o torna próprio para a subsunção. Apenas por sua delimitação ele se destaca como particular e é *como tal* capaz do acolhimento sob o universal. Já há muito tempo se observou que a pintura é principalmente uma arte do gosto e do juízo. E necessariamente, porque é a que mais se distancia da realidade e é totalmente ideal. O real é somente objeto da reflexão ou da intuição. Mas ver o real no ideal é objeto do juízo.

Corolário 5. A pintura é, no todo, uma arte qualitativa, assim como a música, no todo, uma arte quantitativa. Pois aquela se baseia nas oposições puramente qualitativas entre realidade e negação.

§ 87. *Na pintura se repetem todas as formas da unidade, a real, a ideal e a indiferença de ambas.* — Segue-se do princípio universal de que cada forma artística particular é de novo toda a arte.

Corolário. As formas particulares da unidade, se retornam na pintura, são: *desenho*, *claro-escuro* e *colorido*[27]. — Essas três formas são, portanto, como que as categorias universais da pintura. Indicarei a significação de cada uma dessas formas particulares por si, e a unificação e cooperação delas para o todo. — Também lembro aqui que não trato delas no aspecto técnico, mas indicarei a significação absoluta de cada uma delas.

No interior da pintura como arte ideal, o *desenho* é a forma real, a primeira apreensão-em-um[28] da identidade na particularidade. Fundir novamente essa particularidade, como diferença, na identidade e suprimi-la como diferença é a arte propriamente dita do claro-escuro, que, por isso, é a pintura na pintura. No entanto, visto <520> que todas as formas artísticas são, como tais, somente formas particulares, e que seu esforço tem de consistir em ser arte absoluta na forma particular, então é fácil perceber que a pintura seria inteiramente defeituosa se, embora satisfazendo todas as exigências como forma particular, não satisfizesse as exigências da arte universal. A arte plástica em geral é, no todo, subordinada à unidade real; a forma real é, portanto, a primeira exigência que se faz à arte plástica, assim como, por exemplo, o ritmo é a primeira exigência que se faz à música. O desenho é o ritmo da pintura. As contradições entre os entendidos em arte ou entre os críticos de arte para saber qual dos dois é mais importante, o desenho ou o colorido, se assentam num mal-entendido não menor do que aquele, por exemplo, relativo à música, que consiste em querer saber qual é o mais importante, o ritmo ou a melodia. Afirma-se: há pinturas que, embora apenas medíocres como desenho, devem ser colocadas entre as obras-primas devido à excelência delas no que se refere ao colorido. Se tais pinturas realmente existem, não pode haver dúvida em que se funda tal juízo

27. Essa divisão também é adotada por August Wilhelm na *Kunstlehre* (*op. cit.*, p. 160). (N.T.).
28. Em alemão, *Einfassung*, que geralmente significa moldura, borda, caixilho. (N.T.).

dos entendidos. Muito certamente não na autêntica admiração da arte, mas no agradável efeito sensível que uma pintura bem colorida pode provocar, mesmo sem valor algum no desenho. A arte, porém, em parte alguma se dirige ao sensível, e sim a *uma beleza elevada acima de toda sensibilidade*. A expressão do conhecimento absoluto nas coisas é a forma; apenas por meio desta se elevam ao reino da luz. A forma é, portanto, o que há de primeiro nas coisas, e também o que as torna próprias para a arte. A cor é somente aquilo por meio do qual também o material das coisas se torna forma; é somente a potência superior da forma. Mas todas as formas dependem do desenho. Portanto, somente pelo desenho a pintura é, em geral, arte, assim como somente pela cor é pintura. A pintura, como tal, acolhe o lado puramente ideal das coisas, mas seu principal fim não é de modo algum aquela grosseira ilusão que geralmente se considera como sendo pintura, e que consiste em nos fazer ver um objeto pintado como se fosse um realmente existente. Em sua perfeição, *essa* ilusão seria <521> inatingível sem a verdade que lhe advém das cores, e sem a vida que delas dimana, e se o que exigíssemos fosse essa ilusão, passaríamos por alto mais os erros consideráveis no desenho que no colorido. Mas a arte em geral e também a pintura estão tão longe de buscar a ilusão, que, ao contrário, justamente em seus efeitos supremos ela tem de *aniquilar* a aparência de realidade, no sentido aceito da palavra. Diante das criações ideais dos artistas gregos, todo aquele que as contempla tem de ser imediatamente assaltado pela impressão de irrealidade delas; tem de reconhecer que ali se expõe algo elevado acima de toda realidade, mas que a arte *tornou real* nessa elevação[29]. Seguramente não é capaz de deleite artístico aquele que precisa da ilusão e que, para o deleite, tem de evitar pensar que está diante de uma obra de arte, e este pode no máximo se deliciar com as produções mais toscas da pintura flamenga, que certamente não proporcionam nem uma satisfação mais elevada, nem despertam uma exigência mais alta do que aquelas que também podem ser encontradas pelos sentidos. É uma trivialidade introduzida por críticos de arte franceses dizer que Rafael, por exemplo, é superior no desenho, mas apenas mediano no colorido, enquanto Corregio é inferior no desenho na mesma proporção em que é superior no colorido. A proposição é terminantemente falsa. Em muitas de suas obras, Rafael coloriu tão primorosamente quanto Correggio, e este, na grande maioria das suas, desenhou tão primorosamente quanto Rafael. Justamente em Correggio,

29. "Elevado" (acima de toda realidade) e "elevação" correspondem ao alemão "*erhaben*" e "*Erhabenheit*", adjetivo e substantivo que se usam para exprimir o *sublime*. (N.T.).

que alguns críticos de arte consideram inferior no que diz respeito ao desenho, se mostra o quão profundo e oculto é esse aspecto da arte, pois esse artista soube novamente subtraí-lo ao olho comum pela magia do claro-escuro e do colorido. Sem esse fundamento mais profundo de seu primoroso desenho, a maior beleza das cores tampouco encantaria o entendido.

Indicarei brevemente as principais exigências que têm de ser feitas no desenho.

A primeira exigência é a observância da *perspectiva*. — Explicação do conceito de perspectiva. — Oposição da perspectiva linear e da perspectiva aérea.

<522> Importante, sobretudo, é que me explique sobre os limites *no interior* dos quais a observância da perspectiva é *necessária*, e *fora* dos quais se torna uma arte livre ou ela mesma fim.

Como em toda parte, aqui também encontramos novamente uma oposição entre arte antiga e moderna, a saber, que aquela buscava, sem exceção, o necessário, o rigoroso, o essencial, enquanto esta desenvolveu o acidental e lhe conferiu uma existência independente. Muito se discutiu sobre a questão se os antigos conheceram ou não a perspectiva linear. Sem dúvida, erraríamos igualmente tanto se quiséssemos negar aos antigos o conhecimento e a observância da perspectiva, enquanto faz parte da *correção*[30], quanto se quiséssemos, por outro lado, admitir que a utilizaram para a ilusão, tal como os modernos. Negar a perspectiva aos antigos, mesmo quando, sem se prestar à ilusão, faz parte da correção geral, significaria julgá-los capazes das maiores impropriedades na pintura, ou afirmar que fizeram figuras monstruosas. Se, por exemplo, estamos próximos de alguém, a quem olhamos de lado, e essa pessoa está com os braços estendidos, de modo que uma das mãos esteja mais longe de nosso olho que a outra, é necessário, pela perspectiva, que a mão mais distante apareça menor ao olho. Mas porque sabemos que uma mão é tão grande quanto a outra na natureza, também achamos que são igualmente grandes na intuição. Ora, em decorrência disso, se o pintor quisesse, sem levar em conta o escorço perspectivo, fazer as duas mãos realmente do mesmo tamanho, cometeria por isso mesmo uma incorreção, pois *então* um olho exercitado veria a mão mais próxima menor do que a mais distante. Seria um completo absurdo inculpar os antigos de tais monstruosidades, que teriam surgido porque negligenciaram a perspectiva onde se fazia necessária. Por outro lado, os antigos jamais teriam sido capazes de tor-

30. Também segundo Schlegel, a observância da perspectiva linear "não é ainda propriamente um mérito artístico, mas apenas condição indispensável para a correção, embora mesmo grandes mestres a tenham infringido". Em: *Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 163. (N.T.).

nar a ilusão um fim e, por isso, diferentemente do que fizeram os modernos com a perspectiva, jamais teriam sido capazes de desenvolver, como uma arte autônoma, algo que tem valor meramente como meio de correção.

A perspectiva serve para evitar toda rigidez, toda uniformidade, <523> pois aquele que dela dispõe pode com pouco esforço fazer, por exemplo, um quadrado aparecer como um trapézio, e um círculo como uma elipse. Em geral ela ajuda a mostrar justamente as partes mais belas e as maiores massas dos objetos, e a ocultar o que menos apraz e importa neles. De resto, esse uso livre jamais deve ser ampliado a tal ponto que, pela perspectiva, só se busque o agradável, e se desvie do rigor da necessidade, que é aquilo em que a mais profunda arte do desenho teria de se exteriorizar.

Uma vez que desenho e pintura visam, antes de tudo, à exposição das *formas*, e uma vez que a condição para o belo, embora não de fato para a perfeição e acabamento dele, é a agradabilidade, esta tem de ser buscada no desenho somente até onde não prejudique as exigências mais altas da verdade e da correção. O objeto principal, o quase único objeto digno da arte plástica, é a figura humana. Como o organismo é, interiormente e segundo sua essência, a sucessão que se gera de si mesma e a si retorna, ele exprime essa forma também exteriormente pela predominância das formas elípticas, parabólicas e outras, que melhor exprimem a diferença na identidade. No desenho se exige que as formas monótonas que sempre se repetem sejam evitadas mesmo nos objetos menores, como se o artista também tivesse de ter aqui o símbolo da figura orgânica diante de si. Formas que constantemente se repetem são as quadradas, porque são constituídas por quatro linhas, duas delas sempre paralelas a outras duas, mas não menos as linhas perfeitamente circulares, porque são sempre as mesmas, observadas de qualquer lado. A oval e a elipse ainda exprimem diferença e diversidade na identidade. Pela mesma razão, entre as figuras regulares o triângulo é ainda a menos desagradável, porque os ângulos são em número ímpar, e as linhas não formam paralelas. É, portanto, uma exigência do desenho evitar, tanto quanto possível, toda repetição de formas, toda paralela, ângulos de graus iguais, mas principalmente ângulos retos, porque nestes <524> não é possível diversidade alguma. Linhas retas têm de ser o mais possível transformadas em onduladas, e de tal modo que no todo da figura se observe um equilíbrio o mais perfeito e proporcional possível entre côncavo e convexo, entre o cavado e o abaulado. Apenas esse meio simples já basta para dar maior ou menor leveza aos membros, pois a preponderância do abaulado denota peso, a do cavado, leveza.

Mas esses princípios, todos os quais se apóiam na própria significação simbólica das formas, não devem de modo algum ser entendidos como ocorre

entre os chamados pintores elegantes, que, pelo esforço em evitar o mais possível o angular, a aresta, caem no erro da nulidade e da total superficialidade. Assim, tem de fato fundamento afirmar que é preciso evitar os escorços em figuras destinadas a parecer atraentes, porque neles os músculos são reiteradamente interrompidos, as formas salientes ocultando as cavadas. Nesse caso, forma-se necessariamente um ângulo devido a uma espécie de secção. Em toda parte, portanto, onde o caráter deve ser duro, onde a expressão deve ser forte, não é preciso evitar essas formas, pois do contrário a escravidão ao agradável reprime o estilo verdadeiramente grande, que busca uma verdade muito mais alta do que aquela que lisonjeia através dos sentidos. Todas as regras que os teóricos dão em relação às *formas* têm valor meramente se essas formas são pensadas no aspecto absoluto, vale dizer, em sua qualidade simbólica. Não se pode negar que a linha reta também é para o olho o símbolo da dureza, da rigidez na extensão; a linha curva, o símbolo da flexibilidade; a elíptica, posta horizontalmente, o símbolo da brandura e fugacidade; a linha ondulada, o símbolo da vida etc.

Volto à principal exigência que tem de ser feita no desenho, à *verdade*, que aqui decerto não diria muita coisa se por ela se entendesse a verdade apenas quando pudesse ser alcançada por imitação fiel da natureza. O artista que a quer alcançar no sentido verdadeiro, a tem <525> de buscar ainda muito mais fundo do que onde a natureza mesma sugeriu que estivesse, e onde a mera superfície das figuras a apresenta. Ele deve desvendar o interior da natureza e, portanto, sobretudo com respeito ao objeto mais digno, a figura humana, não deve se contentar meramente com a manifestação comum, mas deve trazer à superfície a verdade que está oculta mais no fundo. Tem, por isso, de penetrar na conexão mais profunda, no jogo e nas vibrações dos nervos e dos músculos, e não mostrar de modo algum a figura humana tal como aparece, mas como é no delineamento e na Idéia da natureza, que nenhuma figura real exprime perfeitamente. Da verdade da figura também faz parte a observação da relação entre as partes singulares, ou proporção, que o artista tem uma vez mais de produzir não segundo as manifestações contingentes da verdade na realidade, mas livremente e conforme o protótipo de sua intuição. Por todo lado, na natureza observamos conseqüência na formação das partes, por exemplo, tais pés e mãos também concordam com tal rosto. Uma vez que a figura humana é composta, e a significação simbólica que o todo dela possui está dividida pelas partes singulares, o principal na proporção é observar o devido equilíbrio entre elas, de modo que cada uma exprima, na medida que lhe cabe, a significação do todo no particular. O célebre *Torso de Hércules* pode servir aqui de exem-

plo: "Vejo", diz Winckelmann[31], "nos potentes contornos desse *corpo a insuperada* força do vencedor de poderosos gigantes, que se rebelaram contra os deuses e foram por ele abatidos nos campos flegreus, e, ao mesmo tempo, os traços suaves desses contornos, que tornam a construção do corpo leve e flexível, me apresentam os seus ligeiros rodopios no combate com Aquelôo, o qual, a despeito de todas as múltiplas metamorfoses, dele não pôde escapar. *Em cada parte do corpo se revela*, como numa pintura, *o herói inteiro* <526> *numa ação particular* e, tal como a planificação correta na construção racional de um palácio, *ali* se vê para que uso e para que ação cada parte serviu". Winckelmann exprime nessa passagem o supremo mistério das artes do desenho. Este é, em primeiro lugar, captar *simbolicamente* o todo da exposição, portanto não empiricamente, como o objeto de um momento, mas na totalidade de sua existência, e assim utilizar as partes singulares do corpo novamente como representantes dos momentos singulares dessa existência. Assim como na Idéia a vida de um ser humano é uma coisa só, e todos os seus feitos e ações são intuídos simultaneamente, assim também a pintura, que tem de expor o objeto em sua absolutez, porque o tira do tempo, deve esgotar inteiramente a infinitude de seu conceito e de sua significação mediante a finitude, e expor o todo na parte, assim como todas as partes novamente na unidade do todo.

A exigência última e suprema no desenho é, enfim, que apreenda somente o belo, o necessário, o essencial, mas evite o contingente e superficial. Ele colocará, portanto, a maior força nas partes essenciais da figura humana; fará os ossos se mostrarem mais do que as pequenas dobras da carne, os nervos dos músculos mais que a carne, os músculos em ação mais do que aqueles que estão em repouso. Afora as coisas que, como aquilo que é em si mesmo repugnante, destroem imediatamente a beleza, há coisas que a corrompem sem ser feias em si, e entre estas a principal é a exposição daquilo que é superficial, particularmente naquilo que é acidental, por exemplo, o ambiente que deve ser representado ao mesmo tempo que uma ação. Num quadro histórico, por exemplo, a arquitetura etc. não pode ser executada com tanta aplicação quanto as figuras principais, já que com isso a observação se desviaria necessariamente do essencial. Em estreita relação com o objeto está a indumentária, que existe

31. O editor indica que a passagem se encontra nas *Obras* de Winckelmann, edição de Fernow, 1808, volume 1, p. 270. Trata-se da famosa *Descrição do "Torso do Belvedere"*, um dos primeiros textos que Winckelmann redigiu em Roma (1756). Cf. Johann Joachim Winckelmann, *De la Belleza en el Arte Clasico.* Tradução espanhola, prólogo e notas de Juan A. Ortega y Medina. México, Universidad Nacional Autonoma, 1959, p. 134. (N.T.).

somente na identidade com o essencial, a saber, com a figura, à qual está destinada ora a encobrir, ora a deixar transparecer, ora <527> a realçar; mas se a indumentária se torna fim, pode ocorrer o mesmo que com aquele pintor que recebeu como resposta de Apeles, ao lhe perguntar qual era o juízo dele sobre uma pintura que fizera de Helena: "Como você não soube fazê-la bela, quis ao menos torná-la rica"[32]. Ainda em mais próximo contato com o essencial, mas, nessa medida, ainda mais incômodo para a exposição dele, é a observação de detalhes da figura, da pele, dos cabelos etc. Dessa espécie são principalmente os trabalhos de alguns mestres holandeses. São como que elaborados para o olfato, pois para reconhecer aquilo pelo qual querem aprazer, é preciso aproximá-los, tanto quanto as flores, do rosto. O esmero deles ia até a rigorosa imitação do mínimo detalhe; receavam colocar o menor fio de cabelo diferentemente de como o haviam encontrado, a fim de apresentar ao olho mais penetrante e, se possível, até mesmo a lentes de aumento, a coisa mais imperceptível da natureza, todos os poros da pele, todas as nuances de uma barba. Uma tal destreza artística poderia, por exemplo, ser proveitosa para a pintura de insetos, e desejável para o físico ou para quem faz descrição natural[33].

O desenho se aproxima do ideal na mesma proporção em que nele se abstrai do contingente e só se expõe o essencial: pois a Idéia é a necessidade e absolutez de uma coisa. Pode-se universalmente dizer que a beleza surge por si mesma com o afastamento daquilo que não pertence à essência, pois beleza é o pura e simplesmente primeiro, a substância e a essência de uma coisa, cuja manifestação só é perturbada pelas condições empíricas. Mas em toda parte a arte plástica tem de expor o objeto, não em sua verdade empírica, mas em sua verdade absoluta, livre das condições do tempo, em seu *em-si*.

Geralmente se considera também que a expressão e a composição fazem parte do desenho. *Expressão* é, em geral, exposição do interior pelo exterior. Mas se vê claramente que ela tem dois lados, o da invenção e o da execução; apenas esta última faz parte do desenho. Se a questão é *que espécie* de <528> expressão deve convir ao objeto, isso só pode ser respondido na investigação superior sobre o poético da pintura — uma investigação que ainda não pode ser

32. August Wilhelm Schlegel reporta, nos mesmos termos, a mesma anedota, mas o artista que dá a resposta é, segundo ele, Zêuxis. (*op. cit.*, p. 118.)
33. No original: *Naturbeschreibung*. A pintura "fiel" tem correspondência no âmbito científico com aquilo que aqui recebe o nome de "descrição natural". Retomando a distinção operada por Kant, Schelling também chama a atenção para a diferença entre "descrição natural" e "história natural" (*Naturgeschichte*), que em sua significação mais alta deveria ser propriamente uma "história da natureza" (*Geschichte der Natur*, III, 68) (N.T.).

empreendida, já que aqui se trata meramente das condições técnicas da arte (tanto quanto estas tenham significação absoluta).

No que concerne à *composição*, por ela se entende, ou a composição poética do quadro, da qual tampouco se pode tratar aqui, ou a técnica. Nesse caso, o principal esforço do desenho terá de ser o de *dar ao espaço no quadro uma significação em si e por si*, e de utilizá-lo para a satisfação, graça e beleza do todo. Nesse aspecto, as duas principais partes componentes da arte de um quadro seriam a simetria e o agrupamento. *Simetria* se refere principalmente às duas metades de um quadro. A identidade é o dominante na pintura. A identidade é suprimida, se, por exemplo, uma parte do quadro está cheia de figuras, e a outra, ao contrário, foi deixada relativamente vazia: isso é uma perturbação do equilíbrio da simetria. Essa espécie de simetria sem oposição real é uma norma permanente de todas as produções da natureza. No indivíduo, toda oposição é extirpada; já não ocorre verdadeira polaridade, mas equilíbrio, por exemplo, na duplicidade dos membros mais importantes. Mas onde há dois lados, também há um centro, e o centro do quadro é o ponto no qual necessariamente incide o essencial dele. No entanto, já foi observado que, tal como a natureza, a arte plástica evita a regularidade geométrica em suas produções orgânicas, principalmente quando expõe o ser vivo. A regularidade geométrica só ocorre onde ela está além dos limites do orgânico. Por essa razão, a regra não é de modo algum que a figura principal fique no centro verdadeiro do quadro — no ponto de intersecção das duas diagonais —, mas, antes, que fique um pouco para um lado ou para outro. A simetria, por isso mesmo, também não deve ser buscada na perfeita igualdade geométrica das duas <529> metades, mas mais no equilíbrio relativo e interno de ambas.

O *agrupamento* já é uma síntese superior. A unificação das partes num corpo orgânico é apenas impropriamente um agrupamento; agrupamento, porém, só é propriamente o conjunto das partes, cada uma das quais é independente por si, é um todo autônomo, mas ao mesmo tempo um membro do todo superior. Eis a suprema proporção das coisas, e de sua observância no quadro depende, portanto, uma grande parte da excelência deste. A ordenação das figuras em grupos isolados produz clareza, simplicidade na apreensão. Põe o olho provisoriamente em repouso, pois este não é primeiro obrigado a compor as figuras e não tem de fazer uma escolha na síntese delas. Uma vez que a melhor forma do agrupamento é a triplicidade, a maior diversidade de figuras é por meio dela reduzida a três unidades, de modo que, ao primeiro olhar, o grupo pode ser visto como figuras individuais, e assim o *todo* também precede as partes na observação, tal como as tem de preceder na produção. O agrupa-

mento é ainda mais importante neste aspecto, que, com respeito ao indivíduo, ele exprime, ao mesmo tempo, sua autonomia e sua dependência do todo, e a posição que nele ocupa. Com isso, o artista exprime completamente sua intenção, porque não deixa dúvida sobre que importância deu à parte singular.

Finalmente, a intenção última do agrupamento, mas também a mais difícil de ser alcançada, é a síntese do objeto com o espaço. Uma vez que a diversidade no agrupamento é possível principalmente graças à diferença de grandeza dos objetos, que é devida quer à figura natural, quer à posição deles, a forma piramidal é a que unifica da melhor maneira todas as vantagens. Ainda que se tenha feito, em maior ou menor medida, menção a ela na Antigüidade, seu mais exímio inventor é no entanto Correggio, que também a utiliza de tal modo que tanto cada grupo isolado, considerado por si, quanto o todo novamente se assemelham a essa forma.

<530> Não se pode desconhecer também a importância dos números na composição dos grupos. Embora se tenha liberdade de compô-los em números pares ou ímpares, estão excluídos os múltiplos de números pares, por exemplo, 4, 8, 12 etc., e somente os compostos de números ímpares, por exemplo, 6, 10, 14 etc., são aceitáveis, embora os ímpares sejam sempre os preferíveis.

Além disso, ainda se estabelece como regra do agrupamento que a *profundidade* em que o grupo é apresentado seja proporcional, que, portanto, as figuras não estejam colocadas numa fileira ou, ao menos, que as partes mais extremas, como as cabeças, não formem entre si linhas retas, horizontais, verticais ou enviesadas. Essa regra, contudo, tem sua principal aplicação nos jogos e casualidades do claro-escuro, a saber, para poder produzir tanto mais facilmente a estes. No desenho em si e por si, que é a forma real da arte e não busca a ilusão, essa regra ocupa um lugar subordinado (exemplo dos antigos, de Rafael).

Para a intuição de cada uma dessas formas particulares quero destacar agora aquele indivíduo que é o mais insigne nelas.

Quando se quer falar do desenho puramente como tal, tem-se de mencionar Michelangelo. Ele demonstrou seu profundo conhecimento já numa de suas primeiras obras, um cartão, que ainda se conhece apenas por Bevenuto (*Descrição de um Ataque de Guerreiros Nus no Arno*)[34]. O estilo de Michelangelo é grande, é terrível, por sua verdade. A profundidade de um espírito rico e inteiramente independente, a orgulhosa confiança em si mesmo, a reservada seriedade no modo de pensar, o pendor à solidão são reproduzidos em suas obras; da mesma

34. Bevenuto Cellini, artista florentino cuja autobiografia foi traduzida por Goethe e publicada na revista *As Horas*, de Schiller, em 1796-1797. (*N.T.*)

maneira, testemunham seu estudo profundo da anatomia, a que se dedicou por doze anos, que sempre retomou até idade avançada e por meio da qual penetrou no mecanismo mais secreto do corpo humano. Suas figuras não são delicadas, suaves, mas robustas, fortes e altivas (como em Dante). Exemplo: seu *Juízo Final*.

É o que basta sobre o desenho, como a forma real no interior da pintura, que é arte ideal.

<531> A forma *totalmente ideal* da pintura é o *claro-escuro*. Com ele a pintura se apossa de toda a aparência do corpóreo e a expõe, destacada da matéria, como aparência e por ela mesma.

O claro-escuro faz o corpo aparecer como corpo, porque luz e sombra nos instruem sobre a espessura. O exemplo mais natural é esfera, mas, para produzir efeitos artísticos, ela tem de ser transformada em *plano*, a fim de que as partes do lado escuro e do lado iluminado se demarquem melhor em si mesmas. Isso é representado da maneira mais perfeita pelo cubo, os três lados visíveis do qual representam, separadamente e lado a lado, isto é, no plano, a luz, a tinta intermediária e a sombra. Já por esse exemplo mais simples é evidente que o claro-escuro não se constitui unicamente de preto e branco, mas que o efeito dele também pode ser alcançado por cores mais claras e mais escuras. Só que isso tampouco é bastante para dar um conceito completo dele, *já que é precisamente pelo uso* dessas cores que se produz o claro-escuro.

Quero apenas mencionar algumas coisas sobre o claro-escuro *natural*, isto é, sobre aquilo que a mera intuição dos corpos naturais já ensina sobre o claro-escuro.

Nosso olho julga acerca da diferença entre *superfície* e *profundidade* já simplesmente por isto, que as partes salientes de uma superfície parecem refletir a luz de um modo de todo diferente que as partes planas ou fundas, a saber, parecem refleti-la sob um outro ângulo. Se, portanto, o olho passa rapidamente de um ângulo maior a um menor, ou ao contrário, o objeto aparece como interrompido ou seccionado, destruindo-se aquela gradação imperceptível de luz e sombra que produz o claro-escuro. É efeito do claro-escuro natural que na natureza quase não haja ângulo perfeito, e que a maioria deles seja pequenas linhas curvas que se perdem em duas linhas divergentes. É efeito do claro-escuro natural que o contorno dos corpos raramente apareça com uma cor realmente clara, mas sim com uma cor intermediária, pois se o contorno fosse iluminado em alto grau, a <532> luminosidade do próprio objeto seria com isso reduzida a nada. É também uma lei universal do claro-escuro natural que as cores claras e escuras não permaneçam lado a lado, intocadas e sem efeito umas sobre as outras, que uma realmente aumente e modere a outra — e

mesmo a amplie (expanda e contraia). O maior efeito mágico do claro-escuro surge através dos reflexos, pois a sombra que se situa no reflexo de um corpo claro não é nem de todo sombra, nem verdadeiramente iluminada, e um corpo claro por sua cor local será por sua vez afetado de maneira inteiramente diferente pela sombra que um outro objeto lança sobre ele: por exemplo, ele é branco ou amarelo, mas se uma sombra paira sobre ele, não será então nem um, nem outro.

Uma das partes mais consideráveis do claro-escuro é a *perspectiva aérea*. Ela se diferencia da perspectiva linear porque esta ensina meramente como se expõe uma imagem a partir de um ponto de vista dado como aceite, mas aquela ensina o grau de luz em proporção à distância. Quanto mais distante está um corpo, tanto mais sua cor perde vivacidade; os menores matizes das tintas e das sombras nele se perdem, de modo que não se torna apenas monocromático, mas também plano (perde-se todo relevo), porque toda saliência visível se baseia no claro-escuro; à máxima distância, porém, ele perde inteiramente a sua cor natural, e todos os objetos, por mais diferentes que sejam suas cores, tomam a cor geral do ar. A diminuição do claro-escuro pela distância ocorre segundo leis determinadas. Se, por exemplo, entre várias figuras dispostas em perspectiva há certo grau de diferença entre a primeira e a segunda, este já será menor entre a segunda e a terceira, assim como, na perspectiva linear, também a diminuição da grandeza ocorre em proporção sempre menor em relação à maior distância. Um objeto que me está próximo é de fato bastante diferente, na força do claro-escuro, de um outro que está, por exemplo, a uma ou algumas horas de distância. Mas se eu comparo com este um terceiro objeto que está ainda a uma ou mais horas distante do segundo, a diferença com respeito a esses dois será quase imperceptível, de modo que, portanto, <533> a redução do claro-escuro não manterá o mesmo ritmo em relação à distância.

Creio que isso é bastante para que se tenha um conceito do claro-escuro, cuja sucessiva diminuição pela distância a perspectiva aérea ensina. Mas todos esses objetos têm de ser o estudo mais profundo do artista. Nessas questões, a intuição tem de fazer o principal e, sem ela, mesmo a descrição mais clara não é bastante para dar um conceito adequado da coisa. — Tenho de falar agora da *significação* do claro-escuro na arte.

O claro-escuro é a parte propriamente mágica da pintura, porque leva a aparência ao extremo. Mediante o claro-escuro não se podem produzir apenas figuras salientes, livremente destacadas umas das outras, por entre as quais o olho se move sem resistência para um lado e para o outro, mas também todos os efeitos possíveis da luz. Por meio das artes do claro-escuro foi possível inclusive tornar

as imagens *totalmente* autônomas, isto é, foi possível colocar a fonte de luz nelas mesmas, como naquele famoso quadro de Corregio, onde uma *luz imortal, irradiando* da criança, ilumina mística e misteriosamente a noite escura[35]. Regra alguma é suficiente para se fazer chegar a tal elevação na arte, mas somente o é uma alma criada para a mais delicada sensação da luz e das cores, uma alma que é, por assim dizer, a própria luz, em cujas intuições internas se derrete tudo o que, nas formas, é resistente, adverso e duro. Na oposição à idealidade absoluta, as coisas, como particulares, só podem aparecer como negações. A magia da pintura, porém, consiste em fazer a negação aparecer como realidade, o escuro como claro e, ao contrário, a realidade na negação, o claro como escuro, e em fazer um passar de tal modo ao outro, através da infinitude de matizes, que eles permanecem distinguíveis no efeito, sem ser distintos em si mesmos.

A matéria do pintor, como que o corpo em que capta a alma mais fugaz da luz, é o escuro, e mesmo o aspecto mecânico da arte o leva a ele, uma vez que as cores negras de que pode se <534> servir se aproximam mais dos efeitos da escuridão, que o branco dos efeitos da luz. Leonardo da Vinci, o precursor deste gênio celeste que é Correggio, já afirmava: "Pintor, se desejas o esplendor da fama, não tema a escuridão das sombras"[36].

A identidade em que luz e escuridão devem ser fundidas, porque são um único corpo e uma única alma, já exige por si mesma que sejam unificadas em grandes massas, como se fossem feitas de uma peça só. Essa massa idêntica, e que somente em si mesma se matiza, empresta ao todo a expressão de profundo repouso, e põe o olho, como o sentido interno que não se satisfaz apenas com a luz, nem apenas com o escuro sozinho, naquele estado da indiferença produzido a partir da diferença, que tem de ser o efeito mais próprio e mais verdadeiro de toda arte.

Só é possível *indicar* para a intuição o ponto mais alto a atingir na arte do claro-escuro *fazendo* referência a Correggio. Já mencionei o insípido preconceito que rebaixa esse artista no desenho. Se com isso se entendem os objetos de seu desenho, é certo que não escolheu as formas simples dos antigos: nele está expresso o princípio propriamente romântico da pintura, na sua arte predomina inteiramente o ideal, enquanto o real era dominante na arte, na escultura e seguramente também na pintura dos antigos. Se se trata de dizer que não

35. Trata-se de *A Noite*, quadro que fazia parte da Galeria de Dresden, muito visitada pelos românticos. (N.T.).

36. A mesma advertência de Leonardo da Vinci também é mencionada na *Kunstlehre*, de August Wilhelm Schlegel. (N.T.).

penetrou nas profundezas do desenho como Michelangelo, não expôs com desenvoltura o interior do organismo, nem foi tão ousado no nu quanto ele, isso também tem fundamento. Mas em nenhuma de suas obras originais há algo que contradiga o verdadeiro desenho. Este é também o juízo de Mengs[37], embora de resto considere Correggio como opositor e faça dele um eclético em arte.

O claro-escuro é já em si e por si inseparável do desenho, pois desenho sem luz e sombra jamais pode exprimir a verdadeira figura de uma coisa. Nesse caso, pode continuar indecidido se foi o estudo profundo do claro-escuro <535> que também ensinou a Correggio a perfeição das formas que se admira em suas obras, se foi *esse* estudo que lhe ensinou que a construção da figura humana não reside nem em linhas puramente retas, nem nas *variações* de linhas retas e curvas, mas na alternância de linhas sinuosas; ou se, inversamente, ele penetrou nos segredos do claro-escuro pelo desenho, pelo conhecimento profundo e exata imitação da verdade. Isso não importa, pois já basta que tenha unificado ambas as formas artísticas em suas obras, assim como estão vinculadas na própria natureza.

Correggio, porém, não atingiu o ponto mais alto no claro-escuro apenas pelo lado das formas e dos corpos, mas também na parte mais universal, que consiste na distribuição de luzes e sombras. Graças à fusão e gradação que lhe são próprias, a luz do quadro inteiro é, como a luz de cada figura singular, uma única luz nele. O mesmo ocorre com as sombras. Assim como a natureza jamais nos mostra objetos diferentes com uma única e mesma intensidade de luz, e assim como as diferentes posições e mudanças dos corpos produzem luz diversa, assim também Correggio empregava a maior diversidade possível de iluminação no interior de seus quadros e na grande identidade do todo, e jamais repetia a mesma intensidade, quer de luz, quer de sombra. No caso já referido acima, onde um corpo modifica a luz de um outro por meio de sua sombra, não é indiferente que cor particular o corpo sombreado tenha: também isso se acha observado com a maior reflexão na obras de Corregio. Além dessas partes do claro-escuro, aplicava principalmente seu conhecimento na diminuição dele, como também na diminuição das cores pela distância, isto é, pela perspectiva aérea, podendo também ser considerado o primeiro criador dela na própria arte, embora o profundo Leonardo da Vinci tenha desvendado os primeiros fundamentos da teoria antes dele, e o pleno aprimoramento da perspectiva

37. Anton Raffael Mengs (1728-1779), autor dos *Pensamentos sobre a Beleza e o Gosto na Pintura* (1762). Era pintor e amigo de Winckelmann, que o chamou de "o Rafael alemão em Roma", e a quem dedicou a *História da Arte da Antigüidade*. (N.T.).

aérea só tenha sido possível porque foi tratada independentemente das outras partes, principalmente do desenho, na pintura de paisagem; <536> nesse aspecto, pode-se dizer que Ticiano estabeleceu o primeiro fundamento dela[38]. — Ainda temos de falar da necessidade do claro-escuro como a forma única da pintura, e dos limites dessa necessidade.

Que o claro-escuro seja o único modo possível de alcançar a aparência do corpóreo, sem aplicação de cores, no desenho, a intuição imediata o ensina a qualquer um. O que, todavia, não impede que essa forma seja tratada de maneira mais ou menos independente, e que a verdade possa ser mais subordinada à aparência, ou a aparência à verdade. Isso quer dizer o seguinte: pintura é a arte na qual aparência e verdade são um, a aparência tem de ser verdade, a verdade, aparência. Mas pode-se querer a aparência somente até onde é exigida para a verdade em virtude da natureza dessa arte, ou pode-se amá-la por ela mesma. Decerto jamais poderá haver na pintura uma aparência que não seja ao mesmo tempo verdade; aquilo que não é verdade, tampouco é aparência aqui; contudo, a verdade pode ser exposta como condição para a aparência, ou a aparência como condição para a verdade, e uma ser subordinada à outra. Isso produzirá duas espécies totalmente diferentes de estilo. Correggio, que apresentamos precisamente como mestre do claro-escuro, tem o estilo da primeira espécie. A verdade mais profunda está em toda a sua arte, mas a aparência é tratada como o primeiro, ou a aparência vale mais do que é exigido para a verdade em si e por si.

De novo não podemos nos explicar melhor aqui do que por meio da relação entre antigo e moderno. O antigo busca o necessário e acolhe o ideal somente o tanto quanto é exigido para este; ele torna o próprio ideal um algo autônomo e necessário: com isso, não transgride os limites da arte, apenas entra numa outra esfera dela. Na arte não existe exigência absoluta de *ilusão*, que surge assim que se aceita mais aparência do que é exigida para a verdade *em si e por si mesma*, quando, portanto, se aceita aparência para a verdade *empírica*, <537> sensível. Não existe um imperativo categórico da ilusão. Mas tampouco existe um em contrário. O simples fato de que na produção da ilusão ou da aparência a arte é livre para chegar à verdade empírica, demonstra que nisso ela avança além dos limites da rigorosa legalidade — ao reino da liberdade, da individualidade, onde o indivíduo se torna lei de si mesmo. Esta é, universalmente, a esfera do moderno e, por isso, Corregio deve ser posto como o

38. A idéia de que Ticiano estabeleceu os fundamentos da pintura de paisagem se encontra, quase literalmente, no diálogo *As Pinturas*, de August Wilhelm Schlegel. *op. cit.*, p. 87. (N.T.).

primeiro nela. O estilo nessa esfera é o estilo da graça, do encanto, em relação ao qual não existe exigência categórica, ainda que jamais seja *supérflua*. Do mesmo modo, esse estilo está limitado a certos assuntos e, por isso, só é belo em Correggio. O estilo do outro gênero é o estilo elevado, rigoroso, porque para ele há uma exigência absoluta, e a aparência é para ele somente condição para a verdade.

Por aí fica claro que há na pintura um gênero de arte muito elevado, um gênero absoluto em sua esfera, que não usa o claro-escuro (a não ser quando é exigido para a verdade, mas não para a ilusão). Desse gênero era, sem dúvida, o primeiro estilo da pintura antiga em comparação com o de Parrásio e Apeles, chamado principalmente de o pintor da graça[39]. Na época moderna, não só o estilo de Michelangelo é desse gênero, mas também o de Rafael, cujas formas rigorosas e precisas pareceram a muitos duras e rígidas quando confrontadas com a brandura dos contornos e as formas suavemente arredondadas de Correggio, assim como, na comparação de Winckelmann, o ritmo pindárico ou o rigor de Lucrécio podem soar ásperos e desleixados em relação à delicadeza horaciana e a brandura de Tíbulo. Não digo isso em prejuízo de Correggio: ele é o primeiro e único em sua esfera (esse homem divino é propriamente o pintor dos pintores), assim como Michelangelo o é na sua, no desenho, embora a essência suprema e verdadeiramente absoluta da arte só tenha aparecido em Rafael. — É necessário e fundado em muitas visões mais universais que cada uma das formas particulares seja de novo absoluta em si, que possa se desenvolver num mundo, como também é historicamente o caso <538> segundo aquilo que ainda veremos mais adiante. Em sua particularidade, forma alguma pode se desenvolver até a absolutez sem compreender as outras, embora numa subordinação ao todo. Como vimos na música, essa arte inteira se volta para a harmonia, que em si é somente uma *forma* da música, embora se tenha feito independente com a degeneração do ritmo. Na pintura, porém, surge ainda a particularidade de que nela, como arte ideal em si, o ideal tem necessariamente de se empenhar para chegar à dominação. Por isso, caso se vise a pintura na pintura, esta é o claro-escuro e, nessa medida, se é visada como arte particular, Correggio é, como se afirmou, o pintor propriamente dito, o pintor κατ᾽ ἐξοχήν[40].

Já explicamos anteriormente que a verdade *empírica* é a *última* exigência que se faz à arte, visto que esta, por sua vocação primeira, tem de expor uma

39. Cf. Plínio, *História Natural*, XXXV, 79. Cf. Winckelmann, *História da Arte da Antigüidade*. *op. cit.*, p. 42. (N.T.).
40. "Por excelência". Em grego no original. (N.T.).

verdade que está além dos sentidos. Se, portanto, o claro-escuro é em si uma forma necessária, sem a qual a pintura não pode em geral ser pensada como arte, a perspectiva aérea, ao contrário, visando uma verdade empírica, não pode ser incluída no essencial da arte; e é um mau uso se empregada a não ser de modo inteiramente subalterno, como em Correggio. O enfraquecimento das cores à distância se baseia na circunstância empírica, portanto contingente, de que há um meio transparente e opaco entre nós e os objetos (a perspectiva linear, que não se refere às cores, está fundada em leis universais do espaço, e se refere à grandeza, à figura, por conseguinte, a determinações universais dos corpos); é, de fato, correto que um quadro no qual se observa a perspectiva aérea nos fará lembrar, menos que um outro onde ela não ocorre, que o que estamos vendo é uma obra da arte; no entanto, caso se quisesse tornar esse princípio universal, então não haveria arte em geral, e já que não pode ser universal, a ilusão, isto é, a identificação da verdade com a aparência na verdade sensível não pode em geral ser fim da arte. Tampouco os antigos, <539> segundo tudo o que deles sabemos, observaram a perspectiva aérea. E tampouco os pintores dos séculos XIV e XV, como, por exemplo, Pietro Perugino, o mestre de Rafael (quadros em Dresden). Mesmos nos quadros de Rafael a perspectiva aérea só é observada com moderação.

O claro-escuro se refere aos efeitos da luz universal no plano, os quais produzem a aparência do corpóreo. No claro-escuro, a luz é sempre apenas o que meramente *ilumina* o corpo e produz meramente o *efeito* do corpo, sem ser verdadeiramente ele mesmo. Portanto, como sempre, também aqui a *terceira* forma é aquela que determina a terceira dimensão ou corporifica a luz e expõe, portanto, luz e corpo como verdadeiramente um. Essa forma é o *colorido*. O colorido não se refere à luz universal, mais clara ou mais escura, do todo; seu fundamento são as cores locais dos objetos, embora, como já foi observado no claro-escuro, estes também retroajam novamente sobre a luz universal e tenham uma influência determinante sobre os fenômenos do claro-escuro.

Na seqüência, teremos de determinar ainda mais exatamente as etapas nas quais a luz se casa com o corpo. Por isso mesmo, quero indicar aqui meramente o que há de universal nisso.

Nos corpos inorgânicos, nos *minerais*, ainda se encontram em grande parte as cores mais originais, mais simples e mais puras. O meio de coloração mais universal da natureza parece ser os metais; mas onde o caráter da metalicidade desaparece o mais completamente, ela passa à plena transparência. Colorido próprio e viva coloração aparecem primeiro nas flores e em alguns frutos das *plantas*, depois nas penas dos *pássaros*, que são eles mesmos uma

criação de gênero vegetal, nas peles coloridas dos *animais* e assim por diante. Se a arte do colorido parece bem simples nos corpos monocromáticos, bem difícil é, no entanto, a produção dele com todas as determinações possíveis da individualidade, pois, além da cor, as afecções, por exemplo, da palidez e do brilho também querem ser expressas.

<540> O casamento supremo da luz com a matéria, tal que a essência se torne totalmente matéria e totalmente luz, acontece na produção da *carne*. A carne é o verdadeiro caos de todas as cores e, por isso mesmo, não é semelhante a nenhuma cor particular, mas a mistura mais indissolúvel e bela de todas elas. Mas essa espécie totalmente única da cor não é, além disso, imóvel como as outras, mas viva e móvel. As excitações internas provocadas pela cólera, pela vergonha, pela nostalgia etc. agitam, por assim dizer, esse mar de cores e o fazem quebrar em ondas, ora mais suaves, ora mais fortes[41].

Esta é, portanto, a tarefa suprema do colorido.

(Lembro aqui o seguinte. Cada forma artística corresponde ela mesma a uma dimensão, e em cada forma artística a essência, a substância, é aquilo que mais corresponde à sua dimensão. Assim, encontramos que, na música, o ritmo é a substância mesma dessa arte, porque ela própria está submetida à primeira dimensão. Assim, na pintura, ela será o claro-escuro, e colorido é, com efeito, a terceira dimensão, se nele luz e cor não são apenas aparentemente, mas verdadeiramente um; o claro-escuro é, não obstante, a substância da pintura como tal, porque ela mesma se baseia somente na segunda dimensão).

Quem viu os quadros de Ticiano, que deve ser referido como o primeiro nesse aspecto, tem por si mesmo a visão e o sentimento de que não se pode pensar uma identificação mais plena entre luz e matéria do que a que foi por ele alcançada.

A arte do colorido ganha maior amplitude em grandes composições, nas quais sua suprema perfeição e acabamento no *todo* é aquilo que se pode chamar de harmonia das cores. A exigência aqui é: não só conceder ao singular o seu direito no que respeita à cor, mas também que o todo novamente produza uma impressão harmoniosa e mantenha a alma ao mesmo tempo em movimento e em repouso, no supremo deleite, como que oscilando entre equilíbrio perturbado e equilíbrio restabelecido.

<541> Já por aí se pode ver que a harmonia no quadro não é produzida nem pela mera arte da iluminação, nem pela atenuação uniforme das cores atra-

41. Veja-se o *Ensaio de Diderot sobre a Pintura*, de Goethe. (N.A.).

vés da atmosfera. A harmonia e o efeito harmonioso de maneira *alguma se* baseiam no *grau*, como muitos imaginam, mas no *gênero* e na *qualidade* das cores. Por meio destes, elas são capazes de produzir uma espécie de concordância muito mais alta do que por meio do equilíbrio baseado meramente em graus. Somente na qualidade são possíveis as oposições supremas, mas, por isso mesmo, também a espécie suprema de identidade. Os fundamentos da harmonia têm, pois, de ser buscados no próprio sistema originário das cores e nas exigências do olho, de que já se falou antes.

A luz é o pólo positivo da beleza e uma emanação da beleza eterna na natureza. Mas ela se revela e aparece somente na luta contra a noite, que, como fundamento eterno de toda existência, não *existe* ela mesma[42], embora se mostre como poder por sua constante reação. Quando fazem parte da noite ou da gravidade, as coisas têm uma relação tríplice com a luz. A primeira relação é se destacarem da luz puramente como negações, e nela se exporem como tais. Este é o *contorno* universal. A segunda relação é que se produza a *aparência* superior *de corporeidade* a partir da ação e reação de luz e sombras. O olho não vê propriamente os corpos, mas apenas o delineamento ideal deles na luz e, assim, já a aparição natural do corpo através da luz se baseia no claro-escuro. A terceira relação é a da absoluta indiferenciação entre matéria e luz, mas, por isso, é aí que a *suprema beleza* se acende na matéria, e o imperecível se apreende totalmente no perecível. A essas três relações correspondem as três formas necessárias da arte que expõe as coisas somente na luz e através da luz: o desenho, que assinala somente a negação, o contorno por meio do qual a coisa sobressai como particular, o claro-escuro, que mostra o corpo *como tal*, embora na luz e, conseqüentemente, na identidade, e, finalmente, o <542> colorido, que em sua suprema perfeição e acabamento não transforma apenas superficialmente, mas de todo, mesmo no mais íntimo, a matéria em luz, e a luz, em matéria.

Essas relações da forma já indicam também as relações supremas dos objetos que a exposição pictórica pode escolher.

A pintura é a primeira arte a possuir figuras e, por conseguinte, também objetos verdadeiros. Em sua significação suprema, a música exprime apenas o vir-a-ser das coisas, a eterna formação-em-um da unidade na multiplicidade. A pintura expõe coisas que já são[43]. Por isso mesmo, nela se tem de tratar principalmente dos *objetos*, pois aqui o objeto também designa ao mesmo tempo o nível em que a própria arte se encontra.

42. A diferença entre *Existenz* e *Grund zur Existenz* será o eixo central da argumentação do livro sobre a *Essência da Liberdade Humana*, de 1809. (N.T.).

43. Em alemão, "*schon gewordene Dinge*". (N.T.).

Todos os níveis podem ser determinados segundo a diferente relação da luz com as coisas corpóreas. Há três relações ou determinações opostas da luz no que se refere às coisas. Ela é exterior, imóvel, inorgânica, ou interior, móvel, orgânica. Entre ambos os extremos se encontram todas as relações possíveis da luz.

O nível mais baixo é aquele no qual se expõem objetos totalmente inorgânicos, sem vida interior, sem cores móveis. Aqui, o princípio pictórico pode, no máximo, se revelar no arranjo, em virtude do qual as coisas, mesmo sem estar em desordem, encontram-se no entanto dispostas de maneira negligente, casual e agradável, o que dá ensejo de as expor de maneira matizada em escorços, com umas recobrindo as outras através de sombras e reflexos recíprocos. Tais exposições recebem o nome de *natureza morta*, e por inferiores que sejam, não sei se não se deve considerá-las como uma espécie de quadro simbólico, pois apontam algo superior ao exprimir os traços de um agir e de uma existência que ainda não estão expostos no quadro. O único encanto e o caráter poético de quadros dessa espécie pode consistir ao menos nisto, que nos deixam pressentir o espírito daquele que fez o arranjo.

<543> Uma espécie de natureza morta poética é expressa numa cena do *Fausto* de Goethe, onde Fausto está no quarto de Margarete e descreve o espírito de ordem, de contentamento, e a fartura em meio à pobreza do lugar[44].

O segundo nível da exposição seria o daqueles objetos em que a cor é exterior e orgânica, mas imóvel. Esta é a *pintura de flores* e *frutos*. Não se pode negar que flores e frutos são vivos em seu frescor, e que com eles é possível uma pintura concreta. Por outro lado, somente no uso alegórico ou simbólico essa espécie de exposição pode ter de novo um valor artístico. As cores são simbólicas em si, um instinto natural as elevou a símbolos da esperança, da nostalgia, do amor etc. Se as flores expõem essas cores em simplicidade natural, já são em si aptas a um caráter, e uma mente simples pode exprimir o seu calmo interior no arranjo que delas faz. Se no arranjo das flores fosse possível colocar tanta significação que nele se pudesse realmente reconhecer um estado interior, essa espécie de quadros seria apropriada para a alegoria.

44. Cena da primeira parte, que também constava do Fragmento do *Fausto* publicado em 1790 (versos 1154-1157; versão final, 2687-2690): "Wie atmet rings Gefühl der Stille,/Der Ordnung, der Zufriedenheit,/In dieser Armut welche Fülle!/In diesem Kerker welche Seligkeit!" Na tradução de Silvio Meira: "Respira-se em redor um aroma de candura,/Revela em tudo ordem, alegria, bonança/Nesta pobre morada há imensa fartura!/ Neste cárcere vibra a bem-aventurança". (N.T.).

O terceiro nível seria exposição da cor, se é móvel, orgânica e, todavia, meramente exterior. Isso ocorre com a *pintura de animais*. É móvel, em parte porque em geral criaturas vivas têm uma capacidade de autolocomoção e de modificação em si; em parte porque as partes descobertas dos animais, por exemplo, o olho, têm realmente um lume móvel e vivo. Mas então a cor ainda continua sendo uma cor exterior, porque nos animais a carne não aparece como tal, e a exposição tem, pois, de se limitar a figurar sua roupagem colorida, os seus movimentos, e, nas naturezas mais fortes entre os animais, a figurar a cintilação de seus olhos e a expressão de seu estado neles.

A natureza animal em geral e os corpos animais individuais têm significação simbólica em si, neles a natureza mesma se torna <544> simbólica. Os quadros com animais só podem ter, portanto, algum valor artístico pela ênfase na significação simbólica das figuras, por meio de uma exposição *vigorosa* ou pela referência a algo superior. Alguns pintores holandeses desceram tanto, a ponto de expor galinheiros[45]. Se em alguma medida se tolera tal forma de descrição, é porque um galinheiro também pode permitir que se infira o interior de uma casa, a pobreza ou riqueza do proprietário. Os quadros de animais ganham uma referência ou significação superior quando os animais são expostos realmente em ação e em luta entre si ou com os homens. O grau mais baixo do quadro histórico são os *quadros de caça*.

O nível seguinte da arte é aquele em que a luz é exterior, inorgânica, mas móvel e, nessa medida, viva. É a *pintura de paisagem*. Nesse gênero, além do objeto, além do corpo, a própria luz se torna, como tal, objeto. Esse gênero não precisa apenas do espaço em seu quadro, mas até mesmo visa expressamente a exposição do espaço como tal. Por inferiores que possam ser em outro aspecto, os objetos dos gêneros anteriormente mencionados são, no entanto, significativos em si e por si mesmos; *deles* é possível uma exposição verdadeiramente objetiva. Por toda a pintura de paisagem só é possível exposição subjetiva, pois a paisagem *só tem realidade* no olho daquele que a contempla[46]. A pintura de paisagem busca necessariamente a verdade empírica, e o mais alto de que é capaz é utilizar a *esta mesma* novamente como um véu através do qual deixa entrever uma espécie superior de verdade. Mas o que se expõe é tão-somente o véu: o verdadeiro objeto, a Idéia, permanece sem figura, e sua descoberta naquilo que é vaporoso e informe passa a depender daquele que contempla. É inegável que as relações da luz universal com um amplo todo de objetos — se ela paira sobre a natureza de uma maneira mais manifesta ou mais velada, mais forte e distinta ou mais fraca e como que flutua sobre ela — evocam certos estados da alma, despertam, indiretamente, Idéias ou, antes, apenas <545> fantasmas de Idéias, e não raro tiram de nossa vista o *véu* que recobre o mundo invisível. Mas toda intuição dessa espécie incide no sujeito. Vemos que, quanto mais pobre a poesia de uma nação, tanto mais tende para uma tal ausência de forma. Quanta ocasião não há em Homero para descrever paisagens e, no entanto, nenhum vestígio disso nele! Em contrapartida, os cantos de Ossian estão repletos de descrições do mundo de névoa e da natureza informe que o cercava. A beleza de uma paisagem depende de tantas casualidades, que é difícil, é impossível lhe dar na arte aquela necessidade que, por exemplo, toda figura orgânica contém em si. Não são causas internas, mas externas e violentas que determinam a forma, o declive das montanhas e as ondulações dos vales. Supondo-se que um artista possua tantos conhecimentos da terra que, na própria paisagem que expõe amplamente diante de nós, saiba ao mesmo tempo nos expor os fundamentos e as leis de sua formação, o curso do rio que forma vales e montanhas, ou a força do fogo subterrâneo, que despeja de uma só vez destruição e lavas de abundância sobre uma região; supondo-se que saiba expor tudo isso, o próprio momento da luz que escolhe, o grau de luminosidade ou escurecimento que paira sobre o todo permanece, no entanto, uma contingência, e já que é propriamente a esta que ele expõe e torna objeto (nos outros gêneros ela aparece expressamente apenas como acidente do objeto), já que trata, portanto, em geral como independente e expõe como autônomo aquilo que pertence meramente à aparência, ele está por isso sujeito a uma contingência inevogável e de certa maneira retorna, na própria pintura, ao nível mais baixo, à arte informe.

Na verdade, de maneira alguma o desenho pode ser encontrado na pintura de paisagem como tal; nela tudo se baseia nas artes da perspectiva aérea, portanto, na qualidade totalmente empírica do claro-escuro.

A pintura de paisagem deve, por isso, ser considerada como um gênero artístico inteiramente empírico. A unidade que pode existir numa obra desse gênero <546> recai novamente sobre o sujeito; é a unidade de uma disposição de espírito, produzida em nós pela força da luz e de sua maravilhosa luta com sombra e noite na natureza universal. — O sentimento da falta de significação *objetiva* da paisagem induziu o pintor a lhe dar uma significação mais objetiva, vivificando-a com seres humanos. É claro que isso é sempre algo menor, assim como, nas formas superiores da arte, o verdadeiro artista desdenhará tor-

45. August Wilhelm Schlegel menciona mais precisamente o pintor Melchior Hondecoeter (1636-1695), que pintou galinheiros e viveiros de aves. (*Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 175). (N.T.).

46. "[...] a paisagem, como tal, só existe no olho daquele que a contempla". August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre*, *op. cit.*, pp. 176-177. (N.T.).

nar seu quadro atraente acrescentando-lhe uma paisagem, já que a figura humana, em sua elevada significação e infinita significatividade, é um objeto plenamente satisfatório para ele. Admitindo-se o caso em que a pintura de paisagem vivifica suas descrições com seres humanos, é preciso todavia introduzir uma necessidade no modo em que é relacionada a eles. A visão de uma paisagem, mas principalmente a cor do céu, já instrui sobre o clima e permite ao olho exercitado inferir as formas dos seres humanos que o habitam, pois o mundo nórdico pesa como em noite sombria se comparado à jovialidade do céu meridional. Por isso, na paisagem, os seres humanos precisam como que ter nascido no lugar, precisam ser descritos como autóctones, ou então como estrangeiros, como viajantes, devido ao seu modo de ser, à sua aparência e às suas roupas estranhas à paisagem. Dessa maneira, na paisagem, próximo e distante ainda podem ser vinculados num outro sentido e evocar os sentimentos próprios que se baseiam em representações deles.

O nível supremo e último do fenômeno cromático é aquele em que aparece como interior, orgânico, vivo e móvel. Como isso só ocorre plenamente na *figura humana*, esta é o objeto último e mais perfeito da exposição pictórica; com ela, a arte adentra um domínio onde propriamente começam as suas produções absolutas, e seu verdadeiro mundo se desenvolve.

Também aqui o nível mais baixo é a mera imitação da natureza, e o *retrato* surge onde esta é tida como fim e se visa a perfeita concordância da <547> imagem com o objeto. De tempos e tempos se discutiu sobre o valor ou falta de valor artístico do retrato, mas parece que basta haver entendimento acerca do conceito dele para também estar de acordo sobre isso. Retrato, diz-se, é imitação servil da natureza e, de fato, a não ser que se queira pôr a arte em geral na mera imitação e declarar que os maiores pintores são os pintores microscópicos, que não omitem um poro da pele, não pode haver dúvida de que, segundo esse conceito de retrato, ele ocupa um posto bem secundário. Mas se por retrato se entende uma descrição tal que, imitando a natureza, ao mesmo tempo se torna a intérprete de sua significação, traz para fora e torna visível o interior da figura, então é preciso efetivamente reconhecer o significativo valor artístico do retrato. O retrato como arte teria por certo de se restringir principalmente àqueles objetos nos quais se pode realmente depreender uma significação simbólica e observar que a natureza seguiu um projeto racional e como que o fim de exprimir uma Idéia. A verdadeira arte do retrato residiria em captar, num único momento, a Idéia do ser humano dispersa nos movimentos e momentos isolados de sua vida, e dessa maneira fazer com que o retrato, ao mesmo tempo que, de um lado, é enobrecido pela arte, seja, de outro, mais

semelhante ao ser humano, isto é, à Idéia do ser humano, mais do que ele mesmo o é nos seus momentos isolados. Plínio[47] conta que Eufranor pintou um quadro de Páris (obviamente não era um retrato) tal que nele se podiam ver, ao mesmo tempo, o juiz das três deusas, o raptor de Helena e aquele que foi morto por Aquiles. Essa exposição do ser humano *inteiro* nos fenômenos singulares seria a tarefa suprema, embora, como bem se vê, a mais difícil, do retrato. — Com respeito à questão de se a pessoa deve ser exposta em repouso ou em ação, é <548> manifesto que o maior repouso possível é em regra preferível, pois toda ação possível suprime a totalidade da imagem e fixa o ser humano no *momento*. A única exceção permitida ocorre ali onde a ação é tão una com a essência do ser humano, que por sua vez faz parte da característica dele. Representar um músico exercendo sua arte seria preferível, por exemplo, a representar um poeta com a pena na mão, porque o talento musical isola mais e é o que mais está enlaçado à essência daquele que o possui. De resto, a verdade suprema é a exigência que o retrato tem necessariamente de satisfazer, mas não deve ser buscada no detalhe e naquilo que é *meramente* empírico. De tal espécie são os quadros dos pintores antigos, sobretudo de nossos pintores alemães, Holbein, por exemplo, de quem o quadro que se pode ver em Dresden, representando um burgomestre da Basiléia com sua família num momento de adoração da Virgem Maria[48], ninguém certamente contemplará sem comoção — não só (para observar isso de passagem) porque neste, como em outros quadros semelhantes, poderá reconhecer o genuíno estilo alemão antigo, que está muito mais próximo do italiano do que do flamengo e traz em si o germe de algo superior, que sem os peculiares e funestos destinos da Alemanha seguramente também teria se desenvolvido, mas também porque esse quadro tem uma significação *moral* e, como todos desse estilo, evoca novamente, para aquele que o contempla, os bons velhos tempos, a disciplina rigorosa, a seriedade e devoção deles[49].

47. *História Natural*, IV, 2. (N.A.).
48. Trata-se do quadro de Holbein intitulado *A Virgem do Burgomestre Jakob Meyer*. Essa obra é minuciosamente descrita e analisada por Luísa, personagem da conversa *As Pinturas* (*Die Gemählde*), de August Wilhelm Schlegel, publicado no segundo volume, tomo primeiro, da revista *Athenaeum*. (Cf. nota à p. 433.) (N.T.).
49. Logo após a descrição da pintura de Holbein por Luísa, na conversa *As Pinturas*, a personagem Reinhold também deplora que a arte alemã tenha se desviado de seu destino: "A lembrança do tempo em que estávamos no caminho de ter uma arte genuinamente nossa [*einheimisch*], se circunstâncias desfavoráveis e o vício do estrangeiro não o tivessem impedido, sempre me torna bem saudoso [*wehmütig*]". August Wilhelm Schlegel, *Die Gemählde*. Em: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Edição fac-simile. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, vol. 2, p. 75. (N.T.).

Observo ainda que todos os pintores históricos mais *excelentes*, *Leonardo da Vinci*, *Corregio*, *Rafael*, pintaram retratos, e é sabido que Rafael empregou retratos reais em muitas de suas composições independentes.

Passemos finalmente ao último nível artístico da pintura.

O supremo esforço do espírito é produzir *Idéias* que estão acima do material e do finito. "A Idéia da beleza", diz Winckelmann, "é como um espírito extraído da matéria pelo fogo, que procura gerar uma criatura à <549> imagem e semelhança da primeira criatura racional delineada no entendimento da divindade".

Temos de determinar que meios existem na pintura para satisfazer esse esforço e para expor as Idéias.

Já que a arte plástica em geral é exposição do universal pelo particular, também a ela estão dadas somente duas possibilidades mediante as quais pode atingir as Idéias e expô-las em figura real e visível. Ou deixa que o universal seja significado pelo particular, ou este, significando o universal, é ao mesmo tempo *o próprio universal*. O primeiro modo de exposição é o *alegórico*, o segundo, o *simbólico* (conforme as explicações que já foram dadas anteriormente sobre eles).

Aqui acrescentarei ainda algumas observações sobre a alegoria em geral e então falarei em particular sobre a alegoria na pintura.

A alegoria pode ser em geral comparada a uma língua *universal*, que, diferentemente das línguas particulares, não se baseia em signos arbitrários, mas em signos naturais e objetivamente válidos. Ela é significação das Idéias por meio de imagens reais, concretas, e, portanto, é a linguagem da arte, e especialmente a da arte plástica, que tem de deixar que seus pensamentos se apresentem, por assim dizer, pessoalmente, por meio de figuras, pois, segundo a expressão de um antigo, ela é uma poesia muda[50]. Mas o conceito rigoroso de alegoria, que também pressupomos aqui, é o de que aquilo que é exposto significa algo outro que si mesmo, indica algo que é diferente de si.

A alegoria difere da linguagem assim como do *hieróglifo*. Pois este também não é em geral apenas arbitrário e sem ligação necessária com o nexo essencial entre aquilo que deve ser significado e aquilo por meio do qual é significado, mas, além disso, também é mais uma questão de necessidade do que de intenção superior, que se dirige para a verdade em si e por si; por isso, no hieróglifo é suficiente se indica a coisa apenas em geral, não importando se de uma maneira bela ou repulsiva. Da alegoria, ao contrário, se exige que cada signo ou imagem não sejam apenas ligados alegoricamente ao objeto, mas que <550> sejam delineados e executados com liberdade e visando o belo. A natureza é ela mesma alegórica em todos aqueles seres aos quais incorporou o conceito infinito deles mesmos, mas não como princípio vital e princípio de autonomia. Assim, a flor, cuja cor apenas indica a natureza interior ou a intenção da natureza ou, o que é o mesmo, a *Idéia*, é verdadeiramente alegórica. De resto, o instinto para a alegoria também se mostrou nisto, que o fundamento de todas as línguas, sobretudo, porém, as dos povos mais antigos, é um fundamento alegórico. Como é que os seres humanos, apenas para mencionar aqui algo bastante geral, teriam algum dia tido a idéia de separar as coisas na linguagem segundo o gênero (uma separação que perpassa todas as línguas que não sejam especialmente apoéticas) sem terem modelos alegóricos e como que pessoais dessas coisas?

Ora, que a pintura em particular seja alegórica, o fundamento disso está em sua própria natureza, pois ainda não é a arte *verdadeiramente* simbólica, e se não se eleva a esta, como no gênero artístico supremo, só pode *significar* o universal por meio do particular. Contudo, dois casos devem ser distinguidos no que diz respeito à alegoria na pintura. Ou ela é utilizada meramente como *acréscimo* num quadro, que no mais é histórico, ou toda a invenção e composição é ela mesma alegórica. No primeiro caso sempre ocorre erro quando os seres alegóricos entremeados não podem ter eles mesmos uma significação *histórica* na pintura. Por exemplo, se no quadro intitulado *Repouso durante a Fuga para o Egito*[51] anjos são representados nos ramos da árvore sob a qual a Virgem Maria descansa enquanto olha para o filho e o abana, ali eles devem ser considerados realmente como objetos históricos. Ou se, num quadro de Albani que representa o rapto de Helena, Vênus a leva pela mão da casa de Menelau e no fundo estão expostos deuses do amor que se alegram com o incidente, também estes últimos entram como seres históricos. Se, ao contrário, num <551> quadro representando a morte de um rei moderno o gênio com a tocha voltada para baixo figurasse sobre o leito de morte ao lado das próprias insígnias do reino, isso seria um uso inteiramente trivial da alegoria, porque o gênio de maneira alguma pode ser acolhido historicamente no quadro. Ou quando Poussin, numa pintura do abandono de Moisés no Egito[52], representa o Nilo

50. O dito segundo o qual a pintura é uma poesia muda, e a *poesia*, uma pintura que fala, é atribuído por Plutarco ao poeta lírico Simônides de Keos (556–467/66 a. C.). Por causa dessa "antítese deslumbrante", Lessing o chamou, no *Laooconte*, o "Voltaire grego". (N.T.).

51. Esse quadro é descrito por Luísa no diálogo *As Pinturas*, de August Wilhelm Schlegel. *op. cit.*, pp. 76 e ss. (N.T.).

52. O quadro de Poussin (*Moisés Salvo das Águas*) também pertencia à Galeria de Dresden. (N.T.).

como deus fluvial que esconde sua cabeça no junco, esta última é uma alegoria bastante bela, se com ela se indica que as fontes do Nilo são desconhecidas; mas se, além disso, o pequeno Moisés for posto nos braços desse deus fluvial, essa alegoria suprimirá o próprio sentido do quadro, pois ninguém se representará perigo algum nisso, uma vez que a criança estará entregue antes ao cuidado de um deus sensato que à cega violência de um elemento irracional.

A meu ver não há, portanto, alegoria parcial num quadro, porque isso provoca uma dissonância nele; e num quadro histórico onde há algo que noutro aspecto tem de ser considerado como alegórico, ele mesmo tem de receber significação histórica, de modo que o todo tenha o caráter de uma exposição *mitológica*.

Quanto mais a alegoria é utilizada sem restrições, *tanto* mais vasto é seu campo no quadro. A alegoria não tem aqui outros *limites* que os limites *universais* da própria arte, isto é, de que se evite o excesso e se exponha a Idéia tão simplesmente quanto possível. "Na alegoria", diz Winkelmann[53], "a simplicidade é como o ouro sem mistura e a prova de sua qualidade, porque então pode explicar muito com pouco; onde ocorre o contrário, é em grande parte um sinal de conceitos que não estão claros nem amadurecidos". Junto com a simplicidade surge a clareza, que é certamente relativa e da qual não se deve exigir uma popularidade excessiva, como, por exemplo, a dos nabos que Guido Reni <552> inseriu num quadro de Madalena arrependida, no mais bastante bela, para indicar seu modo de vida austero. Pois que necessidade tem em geral o artista de nos lembrar que Madalena arrependida se nutre de alimento terreno? Mas como em toda arte, também aqui a regra suprema é a beleza, e que se evite o puramente hediondo, asqueroso e repugnante. A furiosa necessidade, como a denomina Horácio, a fúria da guerra em Virgílio ou as obras diabólicas em Milton só poderiam ser executadas com pouco sucesso na pintura. Na Igreja de São Pedro em Roma há um quadro alegórico representando a heresia, onde esta é figurada da maneira mais feia aos pés dos santos, como se uma bela figura feminina não causasse um efeito muito melhor representando a mesma submissão e humilhação.

Aliás, nos quadros a alegoria pode ser física e se referir a objetos naturais, moral ou histórica. — A imagem da Diana de muitos seios[54] tem de ser considerada como imagem alegórica da *natureza*; na conhecida *Apoteose de Homero*[55], ao contrário, a natureza é representada bem simplesmente na ima-

53. *Obras*, volume 2, p. 484. (N.A.).
54. *Diana de Éfeso*, estátua em mármore que se encontra na Villa Albani em Roma. (N.T.).
55. A *Apoteose de Homero*, obra em relevo de Arquelau de Priene (século I a. C.), encontra-se no British Museum em Londres. (N.T.).

gem de uma pequena criança. — A noite é figurada por um manto flutuante repleto de estrelas, o verão corre com duas tochas nas mãos, que, erguidas para o alto, ardem em chamas. O Nilo e sua enchente de dezesseis pés, que, segundo a opinião antiga, significa a mais alta fertilidade, foi representada por igual número de crianças sentadas sobre a figura colossal do rio.

Observo que, depois que o destino do tempo nos arrancou os tesouros da pintura antiga, as principais alegorias da arte plástica chegaram até nós por meio dos menores monumentos da escultura, as pedras entalhadas. A plástica não afasta de uma só vez os limites próprios à pintura, conservando ainda em muitos gêneros o espaço como acréscimo necessário, e por isso, assim como a pintura, também pode ser apenas significativa na maioria de suas produções, mas ainda não verdadeiramente simbólica.

Em relação às alegorias *morais* deve-se notar que as que existiram entre os antigos não podem ser correspondentes a nossos conceitos, visto que somente <553> as virtudes heróicas ou as que elevam a dignidade do ser humano eram apreciadas, e outras não eram nem ensinadas nem buscadas por eles. Entre os antigos, no lugar da paciência e submissão entram a bravura e a virtude viril, magnânima, que despreza propósitos mesquinhos e a vida ela mesma. Entre os antigos, não se podia, de todo modo, encontrar conceito algum da humildade cristã[56]. Todas essas virtudes passivas, das quais também faz parte, por exemplo, o arrependimento de Madalena, podem ser encontradas somente em imagens cristãs. Em compensação, entre os antigos as obras da arte também não podiam ser consagradas ao vício, e representações alegóricas dele só eram possíveis com muita reserva. O exemplo mais célebre é um quadro da Calúnia feito por Apeles, do qual Luciano deixou uma descrição[57]. Apeles pintou a Calúnia, porque um de seus colegas de arte o havia falsamente denunciado a Ptolomeu Filostrato como cúmplice duma traição. No seu quadro, uma figura masculina de longas orelhas estava sentada à direita e estendia a mão à Calúnia; em volta desta estavam a Ignorância e a Suspeita. Pelo outro lado entrava uma outra figura da Calúnia, bela, mas que vinha contrariada e zangada, e segurava na mão direita um archote em chamas e puxava com a esquerda um jovem pelos cabelos, o qual levantava as mãos aos céus e clamava os deuses por testemunha. Diante da Calúnia vinha um homem alto e como que consumido por longa enfermidade, o qual representava a Inveja. As acompanhantes da própria Calúnia eram duas mulhe-

56. No caso caberia também a tradução menos literal, mas talvez mais fiel ao sentido: "Entre os antigos, de todo modo, não se tinha idéia do que fosse a humildade cristã". (N.T.).
57. *Imagines* c, 6. (N.A.).

res, a saber, a Falsidade e a Insídia, que a enfeitavam e aconselhavam. Atrás delas vinha uma outra figura de vestido preto esfarrapado, que indicava a Vergonha, pois, envergonhada e em lágrimas, procurava a Verdade.

Outras qualidades morais eram indicadas por referências mais distantes, como, por exemplo, a discrição pela rosa, porque esta é a flor do amor, que ama a discrição, ou, <554> como diz um epigramatista antigo, porque o amor deu a rosa a Harpócrates, o deus do silêncio, para que os excessos de Vênus pudessem passar em silêncio. Por isso, uma rosa pendurada sobre a mesa durante ocasiões festivas era, entre os antigos, sinal de que aquilo que fosse dito deveria permanecer segredo entre amigos[58].

Conto entre as alegorias *morais* todas aquelas que indicavam situações humanas em geral. Assim, o destino era representado por Láquesis, que, girando a roca, está sentada sobre uma máscara cômica e tem diante de si a máscara trágica, para indicar que as peças se misturam no palco da vida. Uma morte prematura era figurada pela imagem de Aurora que carrega uma criança nos braços.

Pela alegoria, como pelo simbólico, a pintura pode se elevar à região do supra-sensível. Conceito, sem dúvida, dos mais abstratos, a vivificação de um corpo quando se insufla a alma nele é, contudo, tornada sensível por alegoria poética. Prometeu forma um ser humano de argila e sobre a cabeça dele Minerva mantém uma borboleta, como imagem da alma que abarca ao mesmo tempo as diferentes representações que a metamorfose dessa criatura pode despertar.

A alegoria *histórica* foi empregada principalmente por artistas mais recentes, por exemplo, franceses (Rubens), para enaltecer os feitos de seus reis; o ressurgimento de uma cidade pelo favorecimento de um príncipe é, por exemplo, representado em moedas antigas mediante uma figura feminina alçada da terra por uma masculina. Do estilo mais alto era o quadro de Aristides representando o povo ateniense segundo o inteiro caráter dele, povo ao mesmo tempo leviano e sério, corajoso e covarde, esperto e insciente, embora se tenha de admitir que não podemos ter nenhum conceito claro dele.

58. O epigrama a que Schelling faz referência é provavelmente o seguinte: "Est rosa flos Veneris, cuius quo furta laterent,/Harpocrati matris dona dicavit Amor./Inde rosam mensis hospes suspendit amici,/ Convivae ut sub ea dicta tacenda sciant". (A rosa é a flor de Vênus. Amor dedicou a Harpócrates essa dádiva de Vênus para que os amores furtivos de sua mãe ficassem ocultos./Assim, o hospedeiro [anfitrião] pendurou uma rosa sobre a mesa para que os convivas, seus amigos, soubessem que o que se dissesse sob esta rosa devia permanecer secreto). Esse epigrama sobre Harpócrates (que é o deus egípcio Horus criança, confundido entre os gregos e romanos como deus do silêncio por estar com o dedo na boca) foi escrito provavelmente por um autor medieval tardio, e podia ser encontrado nas antologias de Scaliger (1573), do holandês Peter Burmann (1759-1773) ou ainda de J. C. Wernsdorff (1780-1796). No início do século XIX, H. Meyer anota em sua antologia que esse epigrama foi escrito para "explicar poeticamente" (?) o provérbio "sub rosa dictum" ("dito em segredo", "confidencialmente"), cuja fonte é desconhecida. (As indicações desta nota foram gentilmente passadas ao tradutor pelo estudioso da Antigüidade Paulo Francisco Butti de Lima), e a tradução do poema se deve à presteza e habilidade do latinista João Angelo Oliva Neto, que observa: "o epigrama é belíssimo e cheio de ambigüidades". (N.T.).

Ainda é preciso falar agora do quadro *simbólico*. Mas como se falará dele na plástica, limitar-me-ei aqui ao mais universal. Simbólico é um quadro cujo objeto <555> não somente significa, mas é a *própria Idéia*. O senhores vêem, de si mesmo, que dessa maneira o quadro simbólico coincide inteiramente com o chamado quadro histórico e designa a potência superior dele mesmo. Ora, há novamente aqui diferenças segundo os objetos. É que estes podem ser algo *universalmente humano*, que sempre se repete e renova na vida, ou podem se referir a *Idéias* totalmente espirituais e intelectuais. Desse último gênero é o *Parnaso* e a *Escola de Atenas* de Rafael, que expõe simbolicamente toda a filosofia. — A mais plena exposição simbólica, no entanto, é dada por figuras poéticas duradouras e independentes de uma *mitologia* determinada. Assim, Santa Madalena não *significa* apenas o arrependimento, mas é o próprio arrependimento vivo. Da mesma maneira, a imagem de Santa Cecília, a padroeira da música, não é uma imagem alegórica, mas simbólica, visto que, sem perder a significação, tem uma existência independente da significação. Da mesma maneira, a imagem de Cristo, porque expõe intuitivamente a identidade de todo única da natureza divina e humana. Da mesma maneira, a imagem da Madona com a criança é uma imagem simbólica. A imagem simbólica pressupõe uma Idéia prévia, que se torna simbólica porque é intuída histórico-objetivamente, de maneira independente. Ora, assim como a Idéia se torna *simbólica* por obter significação *histórica*, assim também, inversamente, o histórico só pode se tornar uma imagem simbólica por ser vinculado à Idéia e se tornar expressão da Idéia, e com isso chegamos ao conceito próprio e supremo do *quadro histórico*, sob o qual se costuma em geral compreender tudo o que até agora designamos como alegórico e simbólico. Segundo nossa explicação, o histórico é ele mesmo apenas um gênero do simbólico[59]. verdadeiro histórico

59. A divisão do quadro histórico numa representação mais universal e noutra mais particular é assim estabelecida por August Wilhelm Schlegel: "A ação ou circunstância exposta na grande composição de figuras humanas pode ser pensada universalmente, isto é, pode significar algo que provém da natureza humana em geral, que, por isso, se repete e renova continuamente na vida e é por si mesmo sem mais inteligível; ou deve nos apresentar pessoas determinadas numa situação que é pensada como tendo ocorrido realmente". Como em Schelling, exemplos do primeiro gênero são o *Parnaso* e a *Escola de Atenas* de Rafael. A passagem do primeiro gênero, que é uma representação com significado *simbólico* universal (isto é, *alegórico* para August), para o segundo, onde importa a referência histórica singular, é explicada *através* de uma análise das figuras da mitologia cristã: "Assim, onde a divina majestade não deve ser o predominante nela, Maria é a imagem da pura feminidade, ela unifica, no espírito e no caráter,

A história é, sem dúvida, o objeto principal da pintura, pois aqui se reconhece ao mesmo tempo aquilo que diferencia deuses e homens, os objetos mais dignos da exposição pictórica. Mas a mera exposição de uma ação em si e por si jamais elevaria a pintura à condição que <556> a tragédia ou o poema heróico têm na poesia. Toda história possível é em si e por si um fato singular, que, por conseguinte, só pode ser elevado à exposição artística porque se torna ao mesmo tempo um fato significativo e, se possível, expressão de Idéias, um fato universalmente significativo. Aristóteles diz que Homero preferiu expor o impossível que é verossímil ao meramente possível[60]; exige-se, com justiça, o mesmo do quadro, isto é, que se eleve acima do comumente possível e tome, como medida da exposição, uma possibilidade superior e absoluta.

O quadro histórico, dizíamos, pode ser exposição de Idéias, portanto, simbólico, em parte na expressão dada às figuras singulares, em parte no modo como ocorre o acontecimento representado. No que concerne ao primeiro caso, nada proporciona contentamento se apenas comove os sentidos e não penetra no íntimo do espírito. A mera beleza dos contornos não perfaz o que é significativo sem um cenário mais profundo, que não se divisa logo à primeira vista. Ninguém jamais termina de contemplar uma beleza séria completamente satisfeito e contente, porque sempre acredita poder nela descobrir algo ainda mais belo e profundo. Dessa espécie são as belezas de Rafael e dos mestres antigos, "não lúdicas e formosas", afirma Winckelmann, "mas bem formadas e cheias

aquilo que, materialmente considerado, só pode ocorrer em épocas diferentes da vida, a virgindade e a maternidade; Maria Madalena, ao contrário, é a imagem do arrependimento pelo abuso da juventude e beleza. Ambas representações seriam inteligíveis, mesmo que não se tivesse tido nenhum contato com o cristianismo católico. Quando se acrescenta o pequeno João ao grupo da mãe de Deus com a criança, João já com a cruz na mão e vestido com uma pele de animal, isso se torna um quadro histórico propriamente dito [...] Assim também se poderiam dar muitos exemplos de exposições puramente simbólicas da mitologia antiga e indicar onde se tem de conhecê-las historicamente primeiro para entendê-las.
O quadro simbólico é, pois, compreendido impropriamente sob o nome do histórico. Mas este último é sem dúvida adequado para a segunda metade, muito mais abrangente, do gênero". (*Kunstlehre*, *op. cit.*, pp. 187-189).
Uma comparação entre essas passagem da *Kunstlehre* e o parágrafo da *Filosofia da Arte* que se acaba de ler é fundamental para entender as diferenças entre Schelling e August Wilhelm Schlegel. Partindo da mesma distinção que o amigo — um quadro mais universal e outro mais particular, e dos mesmos exemplos — sua visão desemboca numa inversão radical e decisiva: o quadro histórico é apenas um gênero (*Art*) do quadro simbólico. É que August permanece na oposição entre alegórico e histórico, sem pensar uma síntese universal-singular entre eles, que seria propriamente o *simbólico*. Daí também a diferença na interpretação dos exemplos. Se para August, as figuras de Maria e de Madalena têm significado alegórico, em Schelling "Santa Madalena não *significa* apenas o arrependimento, mas é o próprio arrependimento vivo". (N.T.).

60. "Devem-se preferir coisas impossíveis verossímeis (*adýnata eikóta*) a coisas possíveis mas incríveis (*dynatà apíthana*)". Aristóteles, *Poética*, 1460a27.

de uma beleza verdadeira e original". Cleópatra se tornou célebre em todos os tempos por encantos dessa espécie, e os antigos puseram essa digna seriedade também nos bustos de Antônio.

Há, portanto, uma dignidade e elevação da expressão que vai ainda além da beleza do contorno, ou que primeiro a torna verdadeiramente significativa. Também do retratista se exige um enobrecimento da natureza comum, e ele a pode alcançar sem prejudicar a semelhança, isto é, sem cessar de ser imitador. Aquilo que é sempre e necessariamente inventado é a Idéia, e esta, se dela há uma expressão na imagem, pode inclusive, pelo atraente mais elevado, proporcionar o simbólico ao retrato.

No que toca o modo de exposição dos próprios *acontecimentos*, <557> a norma *suprema*, aqui como em qualquer lugar, é que a arte tem de nos expor as formas de um mundo superior e as coisas, tal como nele ocorrem. O reino das Idéias é o reino das representações adequadas e claras, assim como o reino do fenômeno é o das inadequadas, obscuras e confusas. No reino do fenômeno, forma e matéria, atividade e ser se separam. No reino do Absoluto ambos são um, a calma suprema é a atividade suprema, e vice-versa. Todos esses caracteres têm de passar para aquilo que quer ser cópia do Absoluto. Dificilmente os designaríamos de outra maneira que aquela com que há muito foram designadas por Winckelmann, o pai de toda ciência da arte, cujas visões são ainda hoje, e continuarão sempre a ser, as mais elevadas. O adequado e perfeito das representações se exprime no objeto por aquilo que Winckelmann chama de *nobre simplicidade*, assim como aquele calmo poder que não necessita sair do equilíbrio de sua existência para aparecer como poder foi por ele designado como serena grandeza[61]. Aqui também os gregos novamente se apresentam como protótipos para nós. Assim como o fundo do mar permanece sempre calmo, por mais agitada e movimentada que esteja a superfície, assim também a expressão das figuras gregas mostra uma alma calma e sóbria, a despeito de todas as paixões. Vemos a alma vencer na própria expressão das dores e do estupor do corpo e se elevar acima da figura como uma luz divina de incorruptível serenidade. Uma alma dessa espécie

61. "A principal característica geral das obras-primas gregas é, enfim, uma nobre simplicidade [*eine edle Einfalt*] e uma serena grandeza [*eine stille Größe*], tanto na atitude quanto na expressão". A continuação da passagem será citada (sem aspas) a seguir quase literalmente por Schelling: "Assim como o fundo do mar permanece sempre calmo, por mais que a superfície se enfureça, assim também a expressão nas figuras dos gregos mostra uma alma grande e sóbria, a despeito de todas as paixões". Winckelmann, *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura e Escultura*. Paris, Aubier, edição bilingüe, p. 142. Há tradução para o português com o título *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Estudo Introdutório de Gerd Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Movimento, 1975, p. 53. (N.T.).

está expressa no rosto e em todo o corpo de Laocoonte (pois *somente da plástica* podem ser tirados exemplos apropriados do estilo simbólico mais elevado). "A dor", diz Winckelmann em sua magnífica descrição dessa obra[62], "que *se descobre* em todos os músculos e nervos do corpo e que nós mesmos quase acreditamos sentir só pelo abdome dolorosamente contorcido, sem considerar o rosto e outras partes, essa dor se exterioriza, no entanto, sem fúria alguma no <558> rosto e em toda a postura. Ele não solta nenhum grito terrível, como o Laocoonte descrito por Virgílio; a abertura da boca não o permite, é somente um soluço angustiado e oprimido. A dor do corpo e a grandeza da alma estão distribuídas com igualdade e, por assim dizer, dosadas por toda a constituição da figura. Laocoonte sofre, mas sofre como o Filoctetes de Sófocles; sua desgraça nos chega até a alma, mas desejaríamos poder suportar a desgraça como esse grande homem"[63]. Tal descrição é suficiente para ver que *essa* expressão da alma não é nada que tenha sido tirado da experiência, é uma Idéia que se eleva acima da natureza, e que o artista tinha de ter em si mesmo para gravá-la no mármore. Imagem igual é a de Níobe com suas filhas. Estas, em quem Diana lança suas setas mortíferas, são caracterizadas num estado de medo indescritível e num tal atordoamento dos sentidos, que o próprio torpor devolve a calma e aquela elevada indiferença que melhor concorda com a beleza, e que não modifica traço algum da figura nem da constituição.

Depois dessas considerações podemos novamente reduzir todas as exigências que são feitas ao quadro no estilo simbólico a uma única, a de que tudo esteja subordinado à beleza, pois esta é sempre simbólica. No que respeita seus objetos, o artista plástico depende inteiramente da figura, já que é a única que pode ser expressa por ele. O poeta, que não apresenta figuras para a intuição, não contraria necessariamente a beleza, mesmo que passe a algo mais violento na paixão; dependendo apenas da intuição, o artista plástico está porém necessariamente sujeito a contrariá-la, se não se restringe a um certo grau na expressão das paixões, e, com efeito, o artista plástico está ainda mais sujeito a isso que o pictórico, em parte porque este têm à disposição muitos meios, que não estão à disposição daquele, de suavizar as paixões através de luz e sombras, em parte porque, de outro lado, tudo o que é plástico foi uma força maior de realidade. Aliás, o abrandamento, na pintura, das rigorosas exigências que precisam ser feitas na plástica também já decorre simplesmente <559> de que não cessa de ser arte mesmo sendo meramente alegórica, e de que, uma vez se misturan-

62. *Obras*, volume I, pp. 31 e ss. (N.A.).
63. Citação ligeiramente modificada dos *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura e Escultura* de Winckelmann, *op. cit.*, pp. 142-144. Trad. bras., p. 53. (N.T.).

do à aparência, também pode se vincular mais destemidamente ao empírico — e ter mais livre jogo — que a escultura.

Em todos os movimentos mais violentos da alma, as feições se desfiguram, assim como a postura do corpo e todas as formas da beleza. Serenidade é o estado próprio da beleza, assim como calma é o do mar sem agitação. Somente em calma a figura humana em geral e o rosto podem ser o espelho das Idéias. Também aqui a beleza aponta a unidade e indiferença como sua verdadeira essência.

O contrário desse estilo calmo e grande era denominado "parentirso" pelos antigos[64], que gera um estilo vulgar ao qual nada mais satisfaz a não ser o inabitual em posturas e ações, um ardor insolente, e oposições violentas, fugazes e gritantes. Para produzir esse algo desconcertante na exposição foi que se descobriu a maioria das regras artísticas dos teóricos mais recentes sobre a composição e sobre aquilo que chamam de contraposto[65]. Para tanto, nas obras desse estilo tudo está em movimento, em meio a seus objetos a gente se encontra, como diz Winckelmann, como numa reunião social em que todos querem falar ao mesmo tempo[66].

Dentre todos os outros mestres modernos foi Rafael quem mais atingiu a calma na grandeza e aquele simbólico superior que o quadro histórico obtém como expressão das Idéias. A suprema beleza na calma e serenidade das figuras principais de sua pintura, que podem parecer sem vida a outros, só se mostrará para aquele que tiver senso para ela. Dessa espécie é seu quadro sobre Átila, onde se expõe o momento em que o bispo romano convence o conquistador a bater em retirada[67]. Tudo o que é de natureza sublime nesse

64. Sobre o parentirso na arte, diz Winckelmann: "Todas as ações e posturas das figuras gregas que não eram marcadas por esse caráter da sabedoria, recaíam no erro que os artistas antigos chamavam de *parentirso*". *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura*, *op. cit.*, p. 144; trad. bras., pp. 53-54. Schelling retomará a crítica do "falso entusiasmo" (parentirso) discutindo a poesia (cf. abaixo p. 638 e nota do tradutor). (N.T.).
65. No original, a palavra é *Contrastoff*. Trata-se provavelmente de um erro que deve ser corrigido por *Kontrapost* (grafia atual), o contraposto, que na pintura ou escultura é "a posição do corpo humano... na qual a torção do eixo vertical resulta em que os quadris, ombros e cabeça são virados em direções diferentes". (Michaelis) A lição pode ser corroborada por Winckelmann, no mesmo trecho de que Schelling vem fazendo uso: "O conceito predileto [dos artistas principiantes] é o contraposto [*Kontrapost*], que constitui entre eles a súmula de todas as qualidades que imaginam fazer parte de uma obra de arte perfeita. Em suas figuras exigem uma alma que, como um cometa, sai de sua órbita; desejariam ver, em cada figura, um Ajax e um Capaneu". (*op. cit.*, p. 146; trad. bras., p. 54). (N.T.).
66. Winckelmann, op. cit., pp. 148-150; trad. bras., p. 55. (N.T.).
67. *Encontro de Átila e Leão, o Grande*. A descrição do quadro retoma, em parte literalmente, a de Winckelmann nos *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura*. *op. cit.*, pp. 150-152; trad. bras., p. 55. (N.T.).

quadro, o Papa e seu séquito, assim como os dois apóstolos, Pedro e Paulo, descendo do céu, está concebido no sentido daquela calma. O Papa aparece com a serena segurança de um homem digno, que aquieta uma sublevação <560> por sua mera presença. Os apóstolos se mostram ameaçadores e terríveis, sem movimento violento. Em Átila se pode perceber terror, e à calma e serenidade do lado mais digno se opõe a inquietação e movimento do outro lado, onde tocam para que as tropas partam, e em grande confusão e sobressalto tudo se volta para a retirada. No aspecto da *elevação* na invenção, Rafael é em geral o único grande, e se com respeito a cada uma das formas artísticas particulares destacamos anteriormente um como o superior — Michelangelo no desenho, Corregio no claro-escuro, Ticiano no colorido —, então temos de afirmar que Rafael possuía todas essas formas em equilíbrio e, por conseguinte, é o verdadeiro sacerdote divino da arte moderna. No desenho, o poder de seu espírito conduziu Michelangelo irresistivelmente e quase que exclusivamente ao violento, forte e terrível; somente em tais objetos pôde se tornar visível a verdadeira profundidade de sua arte. A grande arte de Correggio no claro-escuro o limitava novamente ao delicado, suave e agradável, no que diz respeito a seus objetos; ele precisava daqueles objetos que favoreciam sobretudo a execução do claro-escuro, e que permitiam a brandura dos contornos, o insinuante das formas. Como mestre supremo no colorido, Ticiano, enfim, foi o que por isso mais se limitou à verdade e à imitação. Na alma de Rafael, todas essas formas repousam com igual peso, medida e proporção, e visto que não se vinculou a nenhuma em particular, seu espírito permaneceu livre para a invenção mais alta, como para o verdadeiro conhecimento do caráter dos antigos, que ele foi o único entre os modernos a alcançar até um certo ponto. Sua fertilidade, no entanto, jamais o leva além do limite do necessário, e a austeridade de seu espírito continua subsistindo apesar de toda suavidade de sua mente. Despreza o supérfluo, executa o máximo com o mais simples, e com isso insufla uma tal vida objetiva em sua obras, que parecem subsistir totalmente em si mesmas, se desenvolver por si mesmas e se gerar com necessidade. Daí a verosimilhança <561> delas, embora se eleve acima daquilo que é ordinariamente possível; daí que, *em* sua sobrenaturalidade, a naturalidade é todavia novamente suprema, e se converte em inocência, sinal último da arte.

Até agora se falou da arte do quadro histórico puramente como tal. É necessário que tratemos ainda dos *objetos* do quadro histórico. — Nisso importa principalmente uma questão que não interessou somente os amantes, mas também os entendidos: por que meios existentes na arte mesma é possível expor

pictoricamente um objeto, de modo a ser reconhecido como tal[68]? Nessa questão se pressupõe que o principal no quadro histórico seja que o objeto possa ser reconhecido realmente, *empiricamente*; só que isso pelo menos não pode de maneira alguma se tornar lei, pois a própria exigência é absurda, tão logo seja pensada universalmente. Quem, por exemplo, quisesse que o quadro de Rafael acima mencionado apresentasse o bispo romano, não apenas o tanto quanto necessário para que se conhecesse esse caráter universal, mas também para que nele se reconhecesse a pessoa chamada fulano ou sicrano de tal, alguém assim teria de afirmar que o mais adequado para isso é o costume dos pintores antigos de colocar cartelas saindo da boca de suas figuras, nos quais se pode ler o significado delas[69]. Por isso, a exigência de compreender um quadro, inclusive em sua realidade empírica, tem de ser sempre limitada, e o simbólico do quadro histórico já de si mesmo se eleva acima desse ponto de vista. Nada perderíamos da elevada beleza do grupo do Laocoonte, se também Plínio e Virgílio não nos tivessem instruído sobre o nome daquele que sofre. A exigência fundamental é apenas que o objeto seja perfeito em si e por si mesmo e que possa ser claramente reconhecido. Se o quadro é simbólico pelo próprio objeto dele, então já de si mesmo pertence a um certo círculo mitológico que se pressupõe ser universalmente conhecido. Se é histórico por sua intenção primeira, então a exposição pictórica dispõe suficientemente de meios para caracterizar época e nação. E isso não somente por aquilo que se chama de observância do costume[70] no vestir, que certamente não <562> pode ser desrespeitada em objetos antigos, porque faz parte da beleza. Mas, mesmo num quadro que representa objetos mais recentes, independentemente da vestimenta, por exemplo, em figuras nuas ou num traje[71] que não caracteriza exatamente a época, é preciso poder encontrar meios suficientes para caracterizar a época. Na *Batalha de Constantino*, de Rafael, o sinal da cruz, sem nenhuma outra marca, seria suficiente para instruir que o que está sendo representado é um acontecimento da história do cristianismo. Daqueles objetos que não podem ser caracterizados por meios verdadeiramente artísticos, pode-se de antemão dizer com certeza que não são em geral dignos da exposição artística. Se, por exemplo, artistas de um Estado moderno são incumbidos de expor principalmente ações nobres da história pátria, a exi-

68. Mesma questão na *Kunstlehre* de Schlegel, *op. cit.*, p. 189. (N.T.).
69. Mesmo exemplo na *Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 190. (N.T.).
70. Em alemão, *Kostüm*: a indumentária característica ou os trajes em moda numa determinada época. (N.T.).
71. *Kostüm*. Cf. nota anterior. (N.T.).

gida nacionalidade (= não universalidade) é tão estranha quanto a *exigência de* pintar a moralidade das ações — mesmo que então os soldados devam continuar sendo pintados em uniformes prussianos. Temos de nos lembrar aqui daquilo que se observou na investigação sobre a mitologia: já que nos falta uma mitologia universal, cada artista pode criar, da matéria existente da época, uma mitologia especial. Que ele não deve acolher nada da história que não esteja naquele âmbito da história[72] que se pode aceitar como universalmente válido, é algo a que está limitado por razões ainda muito mais altas do que pela mera preocupação de não ficar incompreendido.

Mas além das condições mais universais para a inteligibilidade do quadro histórico pode se acrescentar ainda a seguinte condição particular: um acontecimento é condicionado por um precedente, necessariamente requerido para seu entendimento. Antes de mais nada, também nesse aspecto não pode haver dúvida de que um acontecimento digno da exposição artística é tão expressivo por si mesmo, que se vê ao menos o passado mais próximo no presente, e ninguém poderá ficar em dúvida a esse respeito, por exemplo, no grupo do *Laocoonte*. Àquele que se sentisse incapaz disso, poder-se-ia recomendar mais uma vez um meio utilizado por <563> pintores mais antigos, que expõem momentos anteriores da história em segundo plano e fazem o herói aparecer várias vezes num único e mesmo quadro. Outro caso ainda ocorreria se um acontecimento a ser exposto remetesse necessariamente a muitos acontecimentos bastante afastados e os exigisse para seu entendimento. Creio que também é preciso duvidar disso, mas, se tal exigência pudesse realmente existir, então seria preciso de fato voltar à sugestão dada nos *Propileus*[73], a saber, a sugestão de um ciclo de exposições históricas, de uma série de quadros que fixam diversos momentos de uma história concatenada. Naturalmente, não é preciso tomar isso de maneira muito estrita, como fizeram alguns, e exigir uma continuidade real e absoluta, para a qual uma série infinita de quadros não bastaria.

O princípio a partir do qual se deve decidir toda essa investigação acerca da inteligibilidade de quadros históricos é, *sem dúvida alguma*, este: o conhecimento histórico do acontecimento exposto, segundo todas as suas condições

72. Na primeira vez em que ocorre na frase, história é *Geschichte*, na segunda, *Historie*. (N.T.).
73. Revista de artes plásticas editada por Goethe, que contava como a colaboração de Schiller, do pintor Heinrich Meyer e do filólogo Friedrich August Wolf. Começou a ser publicada em 1798 e durou apenas três volumes. A remissão também aparece na *Kunstlehre*, de August Wilhelm Schlegel (*op. cit.*, p. 191, que dá a referência exata: a sugestão foi feita no número 1, página 21 da revista. O autor do texto é Goethe. (N.T.).

presentes e passadas, contribui para a fruição da obra de arte, mas tal espécie de fruição está fora da esfera de intenção do artista. Sua arte não precisa primeiro recorrer ao atrativo que lhe é dado por esse interesse estranho. Muitas criações em obras de arte antigas permaneceram ininteligíveis, sendo depois decifradas pela aplicação de eruditos; muitas ainda são ininteligíveis e com isso nada perdem em beleza verdadeiramente artística.

É igualmente incorreto, tanto exigir que toda instrução para o entendimento empírico-histórico do quadro seja dada nele mesmo, e que o pintor se torne para nós como que um professor de história, quanto, ao contrário, isentar o quadro disso, exigindo, em compensação, conhecimento erudito daquele que contempla. Proceder dessa última maneira é equivocado, porque *a)* não se sabe onde tal erudição deve iniciar e onde deve terminar; *b)* faz-se com que a inteligibilidade empírica e histórica valha como algo essencial, e no entanto se põe sua condição em algo contingente, a saber, no conhecimento daquele que contempla.

<564> O quadro tem de satisfazer somente as exigências internas de ser verdadeiro, belo, expressivo e *universalmente* significativo, de modo que em qualquer caso possa dispensar o atrativo contingente, inclusive o do conhecimento do acontecimento empírico particular que ele representa. Igualmente errôneo por parte da arte é bajular tanto a erudição quanto a falta dela. Quem se sente impelido a desfrutar corretamente a arte e não abrir mão dessa participação superior de sua mente num acontecimento conhecido, pode ver por si mesmo como se põe em condição de entender, também pelo lado histórico, essa poesia muda[74], que permanece sempre e necessariamente alegórica ou simbólica. Sua mente será com isso mais agitada, mas a intuição artística nada ganhará que não pudesse alcançar mesmo sem esse conhecimento.

Acompanhamos a pintura até sua mais extrema elevação na exposição histórico-simbólica. Mas assim como tudo o que é humano, tão logo atinja o ponto mais alto por um lado, volta a declinar por outro, também a pintura não escapou desse destino. Pouco tempo depois que se atingiu a arte suprema, e no palco mesmo de seus mais primorosos monumentos, instaurou-se a mais estranha degeneração do gosto no gênero, a bambochata, que rebaixou o quadro histórico ao vulgar e comum. Sua origem se deve ao holandês Peter Laar, chamado *il Bamboccio*, que foi para Roma no início do século XVII e logrou tão grande sucesso com suas farsas, que se distinguiam por um colorido reluzente

74. Cf. acima nota à p. 549. (N.T.).

e por uma pincelada ousada, que logo se tornaram gosto geral e foram favorecidas pelos poderosos, tanto quanto anteriormente o havia sido a arte genuína. É preciso admitir que os primeiros que pintaram bambochatas se empenharam para que não faltasse um tratamento artístico, e sua oposição às pinturas seriamente vulgares dos flamengos consistia em considerarem a si mesmos somente como paródias da grande arte. A exigência necessária que se faz àquele que quer gracejar com sua arte é que possua um alto grau de mestria. <565> Naturalmente, ali a aberração ainda não é tão grande quanto nos tempos atuais, onde bambochatas sem força, verdade e mestria têm a mais ampla repercussão na poesia e em outras artes. As histórias de tais epidemias espirituais se elucidam reciprocamente, embora, sem dúvida, aquilo que nossa época tem a apresentar em matéria vulgar contraste com os produtos semelhantes daquela época, tanto quanto toda esta época contrasta com aquela no que diz respeito à arte em geral. Aqueles produtos eram ao menos magistrais na vulgaridade; os de agora não atingiram nem sequer um grau de mestria mesmo no mais totalmente vulgar. — Rejeição de Hogarth.

Percorremos dessa maneira todo o círculo da exposição pictórica, tal como se eleva desde a primeira simples imitação de objetos mortos até o ápice, e daí novamente declina, pelo outro lado, ao vulgar.

Indico rapidamente agora as proposições que dizem respeito à pintura. A última (corolário ao § 87) era: "As formas particulares da unidade, se retornam na pintura, são *desenho, claro-escuro* e *colorido*". Para escólio dessa proposição, não se precisaria de mais nada senão do conceito universal das três unidades mesmas. O desenho está suficientemente caracterizado por ter sido designado como a forma real da pintura; o claro-escuro, por ter sido designado como a forma totalmente ideal dela. Todas as determinações de cada uma dessas formas, assim como sua relação entre si, são imediatamente visíveis a partir daí. Quanto ao colorido em particular, ele é o que indiferencia totalmente e torna um a aparência e a verdade, o ideal e o real. Acrescento, por isso, ainda somente as proposições que concernem os *objetos* da pintura.

§ 88. *A pintura tem de expor seus objetos como formas das coisas, tais como estão prefiguradas na unidade ideal.* — A música tem de expor as formas reais; a pintura, as coisas tais como estão na unidade puramente ideal como tal. Pois toma apenas o puramente ideal das coisas, e o separa totalmente do real.

Corolário 1. A pintura visa, portanto, sobretudo, à exposição de <566> Idéias pelo lado ideal. — Toda Idéia tem, como o Absoluto, dois lados, um real

e um ideal, ou: ela é de todo igualmente real e ideal, mas no real como um outro, como um ser, não como *Idéia*. Uma vez que expõe os objetos sobretudo pelo lado ideal, a pintura visa, portanto, necessariamente, à exposição das Idéias como tais.

Corolário 2. Se não significa todos os objetos em geral imediatamente e em si mesmos, mas somente mediante o universal, o ideal deles, a pintura é universalmente esquematizante. Mas, referida a si mesma ou em si mesma, é de novo necessariamente alegórica ou simbólica.

Nota. O esquematizante é o princípio universal da religião moderna. Por isso, a pintura é predominante no mundo moderno. (Por que não a plástica?) A Mãe de Deus de Michelangelo = Juno.

§ 89. *A pintura é meramente alegórica naqueles objetos que não são expostos em função deles mesmos.* — Pois aquilo que não é em função de si mesmo, mas meramente em função de um outro, é *significativo*.

Nota. Aqui entram os gêneros inferiores, a natureza morta, os quadros de flores e frutas, assim como o todo também dos quadros de animais. Todos esses gêneros, ou não são em geral gêneros artísticos, ou possuem significação alegórica. No que toca em particular os quadros de animais, a natureza mesma é em certa medida alegórica na produção dos animais, indicando algo superior, a figura humana: eles são tentativas imperfeitas de produzir a totalidade suprema. Mesmo o caráter que a natureza pôs realmente no animal, não se exprime perfeitamente nele, mas é apenas indicado e precisa ser adivinhado. Também o caráter conhecido do animal é, porém, somente um fenômeno unilateral do caráter total da terra, e do ser humano, se esse caráter total é expresso da maneira mais perfeita no ser humano.

§ 90. *A pintura é meramente esquematizante na <567> paisagem.* — Pois nesta não se expõe algo verdadeiramente figurado, limitado e, por meio deste, o ilimitado; antes pelo contrário, aqui o limitado é indicado pelo ilimitado e informe; o formado é simbolizado pela forma que é informe. Por conseguinte, a pintura é esquematizante na paisagem.

§ 91. *No interior de seus limites, a pintura se eleva ao simbólico, se o objeto exposto não apenas significa, mas ele mesmo é a Idéia.*

§ 92. *O gênero mais baixo do simbólico é onde ele se contenta com O simbólico que o objeto natural possui em si e por si mesmo, isto é, onde meramente imita.*

Corolário. Já que, afora a figura humana, objeto natural algum tem verdadeiramente significação simbólica, este é o caso do *retrato.*

§ 93. *O nível superior do simbólico é onde do simbólico da natureza se faz novamente a condição de um simbólico ainda mais elevado.* É claro por si mesmo.

§ 94. *Se do simbólico da natureza se faz somente a alegoria da Idéia superior, surge a alegoria do gênero superior.*

Notem aqui que o primeiro nível do simbólico é ultrapassado quando já se faz dele novamente a condição ou forma e não objeto da exposição. Um quadro alegórico nesse aspecto é simbólico em sentido inferior, se faz, da figura humana em sua beleza, condição da alegoria, mas alegórico segundo a intenção superior.

§ 95. *A pintura é pura e simplesmente simbólica, exprime de tal modo Idéias absolutas no particular, que aquelas e este são absolutamente um.*

§ 96. *Explicação. A pintura, como pura e simplesmente simbólica, pode se chamar universalmente histórica se* <568> *o simbólico, ao significar um outro, simultaneamente o é* ELE MESMO *e tem, portanto, em si uma existência histórica independente da Idéia.*

§ 97. *O quadro histórico é simbólico-histórico, onde a Idéia é o primeiro, e o símbolo é inventado para expô-la.*

Exemplos: O *Juízo Final* de Michelangelo, a *Escola de Atenas* e o *Parnaso* de Rafael.

§ 98. *O quadro é histórico-simbólico, onde o símbolo ou a história é o primeiro, e dela se faz a expressão da Idéia.* — Este é o quadro histórico na significação comum.

§ 99. *O simbólico ocorre no quadro à proporção em que é alcançada a expressão do Absoluto.*

§ 100. *A primeira exigência que se faz ao quadro simbólico é, por isso, adequação das Idéias, supressão da confusão no concreto* — o que Winckelmann chamou de simplicidade elevada[75].

(Observem que isso é dito somente do quadro simbólico no estilo supremo, não da pintura considerada em geral e absolutamente).

§ 101. *Dessa exigência se segue, de si mesmo, que no objeto ser e atividade sejam um.* — Pois, se no objeto o ser é perturbado pela atividade, e a essência pela forma, a adequação da representação é suprimida. Daí a atividade moderada, que não suprime o ser e o equilíbrio da essência. — Serena grandeza de Winckelmann.

§ 102. *Uma vez que a beleza é o simbólico em si e por si e absolutamente, beleza é a lei suprema da exposição pictórica.*

§ 103. *A pintura pode expor o baixo somente se ele, como oposto da Idéia, é todavia* <569> *novamente reflexo dela e, portanto, o simbólico invertido.* — Esta proposição tem uma validade universal para a exposição da bela arte em geral. Esta só pode passar à esfera do baixo se também nela alcança novamente o ideal e o inverte por completo. Essa inversão é, em geral, a essência do *cômico.* Nesse sentido, também os antigos têm exposições cômicas e baixas. Com estas ocorre o mesmo que com aquela visão universal do mundo segundo a qual se pode dizer que é na tolice dos seres humanos que mais se objetiva a sabedoria de Deus. É assim que a sabedoria suprema e a beleza interna do artista pode se refletir na tolice ou fealdade daquilo que expõe, e somente nesse sentido o feio pode se tornar objeto da arte, pois mediante esse reflexo cessa, por assim dizer, de ser o que é.

Passo agora à terceira forma da arte plástica e procedo na construção dela da mesma maneira que na construção das precedentes.

§ 104. *Lema. Expressa no real, a perfeita formação-em-um ou indiferença de ambas as unidades é a própria matéria,* considerada segundo a essência. — Segundo o § 71, a matéria, considerada como *potência,* é a unidade real. Se, porém, compreende de novo em si todas as unidades, isto é, considerada segundo a essência, ela é = indiferença = terceira unidade.

75. *"hohe Einfalt". História da Arte da Antigüidade, op. cit.,* p. 219. Sobre a "nobre simplicidade" (*edle Einfalt*, cf. acima p. 557 e nota do tradutor). (N.T.).

Corolário. A fim de que se veja a conexão com o precedente, observo o seguinte: a construção da matéria se baseia em três potências, mas estas são categorias universais, de modo que, assim como a matéria no singular, também a natureza no todo se baseia novamente nelas. Pela primeira potência, a matéria é inorgânica, subordinada ao esquema da linha reta; pela segunda, orgânica; pela terceira, expressão da razão. Essas mesmas potências retornam, porém, novamente com respeito ao *todo* da própria matéria. A matéria é, no todo, novamente inorgânica e orgânica e, somente na terceira potência, no organismo humano, é expressão da razão. <570> Aplicando-se isso ao caso presente, então a música é a arte inorgânica, a pintura, a orgânica, pois exprime, no nível supremo, a identidade da matéria e da luz. Somente na terceira forma da arte é que se torna expressão absoluta da razão.

Afirmamos que "expressa no real, a perfeita indiferença de ambas as unidades é a matéria, considerada segundo a *essência*". É que a *essência* da matéria é a razão, cuja expressão imediata na matéria é o organismo, da mesma maneira que, como essência da matéria inorgânica, o organismo se simboliza novamente nesta. A primeira potência é o meramente *inorgânico*, a linha reta, a coesão. Portanto, para a arte da *primeira* potência, que toma meramente a primeira potência como meio de exposição, a coesão se torna corpo na *sonoridade*. A segunda potência se baseia na igualdade da luz e do corpo através de diversos níveis: é *orgânica*. Finalmente, a terceira potência é a *essência*, o *em-si* da primeira e da segunda potência; pois, já que as diferentes potências se distinguem uma da outra somente por isto, que na primeira o todo se manifesta, porém subordinado à finitude, e na segunda à infinitude ou identidade, a essência ou o em-si é o mesmo em todas as potências.

§ 105. *A forma artística para a qual a indiferença de ambas as unidades ou a essência da matéria se torna corpo é a* plástica *na significação mais universal da palavra.* — Pois a plástica expõe suas Idéias mediante objetos corpóreos reais, ao passo que a música expõe meramente o inorgânico (a forma, o acidente) da matéria, a pintura expõe o puramente orgânico como tal, a essência, o puramente ideal do objeto. A plástica expõe, na forma real, ao mesmo tempo a essência e o ideal das coisas, por conseguinte, em *geral* a suprema indiferença entre a essência e a forma.

Corolário 1. A plástica é, como arte, originariamente subordinada à *terceira dimensão*.

Corolário 2. Assim como a música é, no todo, a arte da reflexão <571> ou da consciência-de-si, a pintura a arte da subsunção ou da sensação, assim a plástica é, principalmente, expressão da razão ou intuição.

Corolário 3. Sobre a relação das três formas fundamentais da arte, também posso me exprimir da maneira seguinte. A música expõe a essência na forma; nessa medida, acolhe, portanto, como substância, a forma pura, o acidente das coisas, e forma por meio deste. A pintura, ao contrário, expõe a forma na essência e, uma vez que o ideal também é a essência, prefigura as coisas na essência. Aquela, portanto, é quantitativa; esta, qualitativa. A plástica, ao contrário, expõe substância e acidente, causa e efeito, possibilidade e realidade, como um. Exprime, pois, as formas da relação (quantidade e qualidade como um).

Corolário 4. A plástica é, por sua essência, simbólica. — Isso se segue imediatamente de que nem expõe unicamente a forma (nesse caso seria esquemática), nem unicamente a essência ou ideal (nesse caso seria alegórica), mas ambas na indiferença, tal que nem o real signifique o ideal, nem o ideal, o real, mas ambos sejam absolutamente um.

§ 106. *Só por si mesma, a plástica abarca em si todas as outras formas artísticas como particulares ou: ela é em si mesma, de novo e em formas separadas, música, pintura e plástica.*

Isso se segue de que a plástica expõe o *em-si* das demais, aquilo a partir do que as outras surgem como formas particulares. Cada uma delas, a música e a pintura, também abarca novamente todas as unidades em si. Na música, por exemplo, o ritmo é a música, a harmonia é a pintura, a melodia é a parte plástica, porém a música não abarca essas formas como formas artísticas separadas, mas como unidades dela mesma em si. Igualmente a pintura. O que, no entanto, se quer dizer é que, na plástica, como totalidade de todas as formas plásticas de arte, estas estão novamente contidas como *separadas* umas das outras.

Escólio. A música, dissemos, toma <572> como forma a formação-em-um puramente como tal da unidade na multiplicidade. Mas essa forma mesma também é de novo uma potência da matéria, considerada segundo a essência; também pode, portanto, ser de novo exposta corporeamente. A música não expõe essa unidade por meio de corpos, mas somente como ato e, nessa medida, idealmente. Mas assim como na matéria essa mesma unidade também é exposta realmente, a saber, na série dos corpos, assim também por sua vez pode

e tem de ser expressa corporeamente na plástica, só que não *meramente* por meio da forma, mas ao mesmo tempo essencialmente, porque, *juntos, essência* e forma são *corpos*. O mesmo se pode mostrar em relação à pintura. Também esta acolhe a unidade *ideal* somente como potência e, nessa medida, como forma. Mas ela mesma também tem de ser expressa realmente, portanto, corporeamente e por meio da plástica.

Observo previamente que, retornando na plástica como formas separadas, as três formas artísticas — música, pintura e plástica — são a *arquitetura*, o *baixo-relevo* e a *plástica*, esta última tomada em sentido mais estrito, a saber, se expõe figuras com volume e por todos os ângulos. Agora apresentarei também a construção das três formas segundo a ordem indicada.

§ 107. *A forma de arte inorgânica ou a música na plástica é a arquitetura.* — A demonstração se baseia em algumas mediações, que são as seguintes:

Que a arquitetura em geral seja uma espécie de plástica, isso é de si mesmo claro, visto que expõe seus objetos mediante coisas corpóreas. Mas que seja a música na plástica, isso deve se entender da seguinte maneira. Na plástica tem em geral de existir uma forma artística tal que, por meio dela, se empenhe de volta ao inorgânico. Mas, visto que é orgânica segundo sua essência mais íntima, esse empenho de volta não poderá ocorrer segundo nenhum outro fundamento ou lei senão aquele segundo o qual o organismo na natureza retorna de novo à produção do inorgânico. Ora, o organismo (esta proposição é demonstrada na filosofia da natureza e acolhida aqui apenas como lema) retorna ao inorgânico somente nas produções do impulso artístico dos animais. Portanto, a forma inorgânica <573> poderá ocorrer no interior da plástica somente segundo a lei e o fundamento dos impulsos artísticos.

Temos, pois, de determinar isso agora.

Na filosofia da natureza está demonstrado que o chamado impulso artístico dos animais nada *mais* é que uma direção ou modificação determinada do impulso universal de formação[76]; e a melhor demonstração que posso aduzir aqui é a de que, na maioria das espécies, o impulso artístico entra como equivalente do impulso de procriação. Assim são as abelhas assexuadas que produzem exteriormente as massas inorgânicas dos seus alvéolos. Nas outras espécies, as manifestações do impulso artístico acompanham as da metamorfose ou desenvolvimento sexual, de modo que, desenvolvido o sexo, também o impulso artístico desaparece. Em outras espécies, as exteriorizações do impulso artístico antecedem temporalmente o acasalamento. — Essa consideração já nos leva a reconhecer uma certa identidade entre os produtos e o producente em todos os casos do impulso artístico. A abelha produz, de si mesma, a matéria de sua casa; a aranha e o bicho-da-seda retiram, de si mesmos, os fios de suas teias. Se descermos ainda mais baixo, o impulso artístico se perde totalmente em sedimentações inorgânicas externas, que permanecem em coesão com o producente ou com o animal. Dessa espécie são os produtos dos pólipos que habitam os corais, as conchas dos moluscos e ostras, e mesmo as carapaças petrificadas e duras de alguns insetos, bem como do caranguejo, ao qual, por isso, falta o impulso artístico, que nele se perde totalmente na produção de tais carapaças. A identidade entre producente e produzido ocorre em tal medida aqui, que, como mostrou Steffens[77], podemos considerar tais produções como o esqueleto, exteriorizado, das espécies inferiores de animais. Somente nos níveis superiores de organização é que a natureza consegue impelir essa massa inorgânica de volta para dentro e submetê-la às leis do organismo[78]. Assim que isso é em alguma medida alcançado, por exemplo, nos pássaros, onde de resto o sistema ósseo está executado de maneira ainda bastante imperfeita, <574> a massa inorgânica já não aparece em identidade imediata com o producente, mas não sai totalmente da coerência com ele. O impulso artístico se exterioriza mais livremente nos ninhos dos pássaros, aqui ocorre uma escolha aparente e o produto recebe a marca de uma vida superior, interna.

Essa aparente liberdade vai ainda mais além na formação de um produto independente do ser orgânico, embora a ele pertencendo, como na construção do castor.

Se resumirmos todas as relações, resultará por si mesmo a lei: o orgânico em toda parte produz o inorgânico somente na identidade ou na relação consigo mesmo, e se fizermos aplicação disso a um caso superior, a produção do inorgânico pelo homem, então resultará por si mesmo a lei: *o inorgânico, visto*

76. *Primeiro Esboço de um Sistema da Filosofia da Natureza*, III, p. 181. (N.T.).

77. Henrik Steffens (1773-1845), dinamarquês que deu aulas na Alemanha, era amigo de Schelling e se dedicava à investigação da natureza. (N.T.).

78. Idéia semelhante em August Wilhelm Schlegel: "Todas as formações animais incompletas, como ostras, conchas, corais etc., cujas partes orgânicas quase informes consistem somente numa geléia mole, são ricamente envolvidas por massas de calcário e com elas aos poucos se erigiram montanhas inteiras. Formações animais muito mais compostas, como escaravelhos, caranguejos e insetos em geral ainda trazem seu esqueleto na parte externa do corpo. Somente as organizações superiores impelem essas partes duras de volta para o interior e trazem as moles e flexíveis para fora, com o que apenas então começa a expressão fisionômica das figuras" (*Die Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 113).

que não pode ter significação simbólica alguma em si e por si, tem de obtê-la na produção pela arte humana, pela relação com o ser humano e pela identidade com ele; portanto, visto que, na perfeição e acabamento da natureza humana, essa relação e identidade possível não pode ser uma relação imediata, corpórea, mas somente uma relação mediata, mediada por conceito, por tais razões a plástica, ao produzir no inorgânico, tem de produzir algo exterior que está em *relação* com o ser humano e com sua necessidade, mas algo tanto independente dele quanto belo em si, e porque isso só pode ocorrer na arquitetura, segue-se, por conseguinte, que ela tem de ser arquitetura.

Várias notas. 1. Que arquitetura = música, segue-se antes de mais nada do conceito comum do inorgânico. Pois a música é, universalmente, a forma de arte inorgânica.

2. Uma questão que a construção indicada da arquitetura nos impõe por si mesma é: em que medida pode se contar entre as belas-artes uma arte que, submetida à necessidade, serve a um fim exterior a ela? A bela arte é absoluta em si, portanto <575> sem fim externo, não é questão de necessidade. Por essa razão, muitos excluíram realmente a arquitetura das belas-artes. A solução dessa contradição aparente é o seguinte. Que, como bela arte, a arte não possa ser subordinada a fim algum, é um axioma de uma visão correta, e se ela é realmente subordinada, também não é realmente bela arte. A arquitetura, por exemplo, se tivesse como fim *meramente* a necessidade e a utilidade, não seria bela arte. Mas, para a arquitetura como bela arte, utilidade e referência à necessidade são elas mesmas somente *condição*, não princípio. Cada gênero da arte está vinculado a uma forma determinada de manifestação, que existe mais ou menos independentemente dela, e só se eleva à bela arte colocando nessa forma a marca e a imagem da beleza. Assim, no que respeita a arquitetura, a *finalidade* é precisamente a forma de manifestação, mas não a essência, e à medida que faz, da forma e da essência, um só, no qual a forma que visa em si a utilidade é por ela transformada ao mesmo tempo na forma da beleza, nessa medida ela se eleva à bela arte. Toda beleza é indiferença entre essência e forma — exposição do Absoluto num particular. O particular, a forma, é precisamente a referência à necessidade. Mas se a arte põe a expressão da essência absoluta nessa forma, então o que se visa é apenas essa própria indiferença entre forma e essência, mas de modo algum a forma *por si*, e a relação particular ou a referência particular dessa forma ao útil e à necessidade some inteiramente, uma vez que é intuída em geral somente na identidade com a essência. A arquitetura como bela arte é, portanto, de novo totalmente externa à necessidade, a qual

é meramente a forma (como e em que referência, isso ainda deve ser discutido mais precisamente a seguir); aqui, no entanto, a forma já não é considerada em si, mas somente na indiferença com a essência.

Algumas outras *observações* que servem como explicação deste ponto.

a) <576>A bela arte jamais é suprimida ou tornada impossível por condições e restrições externas, por exemplo, em afrescos, onde se fixa previamente um espaço determinado não apenas de determinada grandeza, mas também de determinada forma.

b) Há gêneros da arquitetura nos quais a necessidade, a utilidade desaparece inteiramente, e as próprias obras são já expressão de Idéias independentes da necessidade e absolutas; gêneros nos quais ela se torna até mesmo simbólica (templo da Vesta segundo a imagem da abóbada celeste).

c) Aquilo que se refere propriamente à necessidade na arquitetura é o interior, mas a exigência de beleza no interior se torna também muito mais contingente que no exterior.

Corolário. A arquitetura constrói necessariamente segundo relações aritméticas ou, porque é a música no *espaço*, segundo relações geométricas. — A demonstração disso está contida no que se segue.

1. Foi anteriormente demonstrado que, em seus diferentes níveis, natureza, ciência e arte observam a seqüência do esquemático ao alegórico e daí ao simbólico. O esquematismo mais originário é o número, onde o formado, o particular é simbolizado pela própria forma ou universal. Aquilo, portanto, que está no domínio do esquematismo, está submetido à determinação aritmética na natureza e na arte; a arquitetura, como a música da plástica, segue, pois, necessariamente relações aritméticas; mas já que é a música no espaço, já que é, por assim dizer, a música petrificada[79], essas relações são ao mesmo tempo relações geométricas.

79. No original: *erstarrte Musik*. Sobre isso, Goethe faz, em *Poesia e Verdade*, um comentário, que, além de importante historiograficamente (pois mostra que o autor tinha conhecimento do curso de Schelling), é também sugestiva e esclarecedora: "Um nobre filósofo falou da arquitetura como uma música petrificada, e teve de colher em troca muito gesto de desaprovação. Acreditamos que a melhor maneira de introduzir novamente esse belo pensamento é denominando a arquitetura uma *música emudecida*. Imagine-se que, quando lhe deram um grande terreno deserto, Orfeu se sentou sabiamente no lugar mais apropriado e, com os sons vivificantes de sua lira, construiu o espaçoso mercado à sua volta. As pedras dos rochedos, logo entregues aos sons violentamente dominadores, mas amigavelmente aliciantes, foram arrancadas de suas massas compactas e, aproximando-se entusiasticamente, se amoldaram com arte e ofício, para então se ordenarem conveniente em camadas e blocos rítmicos. E assim uma rua foi se juntando a outra! E também não faltaram as muralhas de proteção.

2. Nas esferas mais profundas da arte, assim como da natureza, reinam relações aritméticas e geométricas. Mesmo a pintura ainda está ainda inteiramente submetida a elas na perspectiva linear. Assim como nos níveis superiores da arte, onde se torna verdadeiramente simbólica, nos níveis superiores da natureza ela se desfaz das limitações de uma legalidade meramente finita; entra a legalidade superior, que é irracional para o entendimento e captada e compreendida apenas pela razão: na ciência, por exemplo, a legalidade de relações superiores, compreendida somente pela filosofia, a simbólica <577> entre as três ciências fundamentais; na natureza, a beleza da figura, captada somente pela imaginação. Para a natureza, aqui já não importa a expressão de uma legalidade meramente finita, ela se torna imagem da identidade absoluta, o caos no Absoluto; o geometricamente regular desaparece, e surge a legalidade de uma ordem superior. O mesmo ocorre na arte, na plástica propriamente dita, que, sendo a mais independente das relações geométricas, expõe e considera com toda a liberdade apenas as relações da beleza em si e por si mesma. Mas como a arquitetura nada mais é que um *retorno* da plástica ao inorgânico, nela a regularidade geométrica também tem de afirmar ainda o seu direito, que será deixado de lado somente nos níveis superiores.

De resto, o que se demonstrou por último não nos leva além da percepção da dependência da arquitetura à regularidade geométrica. Com isso nós a compreendemos somente pelo seu lado natural e não ainda como arte independente e autônoma.

Os sons expiram, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma cidade como esta passeiam e negociam em meio a melodias eternas; o espírito não pode desanimar, a atividade não pode esmorecer, o olho se encarrega da função, obrigação e dever do ouvido, e mesmos nos dias mais comuns os cidadãos se encontram nesse estado ideal: sem reflexão, sem perguntar pela sua origem, participam da mais altamente moral e religiosa das fruições. O hábito de andar de um lado a outro na Igreja de São Pedro fará com que se sinta um análogo disso que ousamos exprimir aqui.
Ao contrário, o cidadão de uma cidade mal construída, onde o acaso juntou sofrivelmente as casas como a vassoura amontoa os detritos, vive inconscientemente na situação de quem tem sede no deserto; para quem chega de fora, no entanto, é como se ouvisse gaita, pífaros e tamborins, e tivesse de se preparar para assistir a dança dos ursos e as estrepolias dos macacos" (*Poesia e Verdade*, 776. *Goethes Werke*. Edição revista por Erich Trunz e comentada por Herbert von Einem e Hans Joachim Schrimp. Munique, Beck, 1989, vol. 12, pp. 474-475). Aludindo a Orfeu, Goethe, se permanece no espírito da interpretação mitológica de Schelling, modifica um pouco a referência, pois, como se verá na seqüência (p. 593), o autor se reporta precisamente a Anfião e à cidade de Tebas.
Goethe comenta no início desse trecho que a explicação de Schelling foi recebida com desaprovação. A referência mais provável é Madame de Staël. Em seu primeiro encontro com o poeta inglês Henry Crabb Robinson (a quem procurou para que lhe ensinasse a filosofia idealista), Madame de Staël lhe perguntou o que achava da caracterização que Schelling fazia da arquitetura como "música congelada" (*gefrorene Musik*), caracterização que, segundo as palavras do poeta inglês, lhe pareceu àquela altura "frivolidade ou falso engenho" ("*frivolity or false wit*"). Madame de Staël leu uma versão do curso de Schelling sobre a *Filosofia da Arte* do punho de Robinson (aqui traduzida no Apêndice III). (N.T.).

A arquitetura só pode aparecer como arte livre e bela, se se torna expressão de *Idéias*, imagem do universo e do Absoluto. Mas, segundo o § 62, em toda parte somente a figura orgânica em sua perfeição é imagem real do Absoluto e, conseqüentemente, exposição imediata das Idéias. — A música, à qual a arquitetura corresponde entre as formas da plástica, está certamente isenta de expor figuras, porque expõe o universo separadamente da matéria, nas formas do primeiro e mais puro movimento. Mas a arquitetura é uma forma da plástica, e se é música, é música *concreta*. Ela não pode expor o universo meramente por meio da forma; ela tem de o expor ao mesmo tempo em essência e forma.

A figura orgânica tem uma relação imediata com a razão, *pois é sua manifestação mais próxima e mesmo somente a razão intuída realmente*. Com o inorgânico a razão tem somente uma relação mediata, a saber, por meio do organismo, que é seu corpo imediato. Também a primeira referência da arquitetura à razão permanece, portanto, sempre apenas uma referência mediata, e uma referência mediada em geral por *conceito*, já que só <578> pode ser mediada pelo conceito de organismo. Mas se deve ser uma arte absoluta, ela tem de estar, em si mesma e sem mediação, na identidade com a razão. Isso não pode ocorrer, porque na matéria se exprime *em geral* somente um conceito de fim. Pois, mesmo na expressão mais perfeita, o conceito de fim, assim como não *provém* do objeto, tampouco passa ao objeto. Ele não é conceito imediato do objeto mesmo, mas de um algo outro, que está fora dele. No organismo, ao contrário, o conceito passa inteiramente ao objeto, de modo que nele subjetivo e objetivo, infinito e finito, são verdadeiramente um, e por isso ele se torna, no interior de si mesmo e em si mesmo, imagem da razão. Se a arquitetura pudesse se tornar bela arte *imediatamente* pela expressão de um conceito de fim, então não se veria porque isso não seria admissível também para outras artes, porque não deveriam existir também, por exemplo, artistas da costura como existem artistas da construção[80]. Para que a arquitetura se torne bela arte tem, pois, de haver uma identidade mais íntima, uma identidade provindo aparentemente do próprio objeto, uma verdadeira fusão com o objeto. Na obra de arte meramente mecânica, essa coesão é sempre apenas subjetiva. (Com isso está dada a derradeira resposta àquela primeira questão[81].)

Sem dúvida foi o sentimento dessa situação que deu origem à opinião dominante a respeito da arquitetura. Ou seja, enquanto a arquitetura presta serviços à mera necessidade e é somente útil, também é *apenas* isso e não pode ser ao mesmo tempo bela. Ela só vem a ser bela caso se torne independente daquilo, mas, uma

80. Um arquiteto (*Architekt*) se diz também em alemão um "artista da construção" (*Baukünstler*). (N.T.).
81. Formulada acima, p. 574, número 2. (N.T.).

vez que não o pode ser absolutamente, pois por sua referência última está sempre novamente em contato com a necessidade, só se torna bela se ao mesmo tempo se torna independente de *si mesma*, se se torna como que a *potência* e a livre imitação *de si mesma*. Ao alcançar então a realidade e a utilidade junto com a aparência, sem todavia as visar *como* realidade e aparência, torna-se arte livre e independente; e ao tomar ao mesmo tempo, como objeto, o objeto já vinculado com o conceito de fim, portanto o próprio conceito de fim já vinculado com o objeto, <579> este é *para ela*, como arte superior, uma identidade objetiva do subjetivo e do objetivo, do conceito e da coisa, e, conseqüentemente, algo que tem realidade *em si*.

Embora não se costume deduzir precisamente dessa maneira a representação habitual da arquitetura, que, como arte, seria uma imitação constante e, como arte da construção, uma arte da necessidade, esse raciocínio no entanto tem de lhe ser posto como fundamento, caso deva ser fundamentada em geral.

Na seqüência apresentarei essa visão mais em detalhe; por ora basta conhecê-la em geral. Para dizer sucintamente, segundo essa visão todas as formas aparentemente livres da arquitetura, das quais ninguém nega que lhes cabe uma beleza em si, são imitações das formas da arquitetura mais rudimentar e, particularmente, da arquitetura em madeira, que é a mais simples e a que menos trabalho exige: por exemplo, as colunas da bela arquitetura copiam troncos de árvores que eram fincados na terra para suportar o telhado das primeiras habitações. Em seu primeiro aparecimento, essa forma era uma questão de necessidade; posteriormente, como foi imitada pela arte livre e pelo trabalho, elevou-se a uma forma artística. Os tríglifos da ordem de colunas dóricas, afirma-se, eram originariamente saliências das vigas transversais; posteriormente, como a aparência deles foi conservada sem a realidade, essa forma se tornou igualmente uma forma artística livre.

Isso, entretanto, é o bastante para que se conheça essa visão no geral.

O que é verdadeiro nessa opinião, salta aos olhos à primeira vista, a saber, que para ser arte independente, a arquitetura, como bela arte, tem de ser a potência de si mesma como arte da necessidade, ou fazer de si mesma, como tal, a forma, o corpo. Isso nós também já afirmamos. Mas como, exatamente, a forma de que a arquitetura carece como ofício pode se tornar uma bela forma em si — imediatamente pela livre imitação ou paródia, *pela* passagem do real ao próprio ideal? <580> Para chegar à resposta a essa questão é preciso ir muito mais fundo, e seguramente não se pretenderá afirmar que toda forma que necessita de algo pode se tornar uma bela forma unicamente por ser imitada sem aquela necessidade. Também é inteiramente impossível deduzir, da mera imitação, todas as formas da bela arquitetura. Para tanto é preciso, pois, um

princípio superior, que temos de deduzir agora. Em vista disso, adianto as seguintes proposições.

§ 108. *Para ser bela arte, a arquitetura tem de expor a finalidade que há nela como uma finalidade objetiva, isto é, como identidade objetiva do conceito e da coisa, do subjetivo e objetivo.*

Demonstração. Pois, segundo o § 19, a arte é em geral somente exposição objetiva ou real da identidade do universal e do particular, do subjetivo e do objetivo, de modo, portanto, que estes aparecem no próprio objeto como um.

§ 109. *Lema.* Finalidade objetiva ou identidade objetiva do subjetivo e do objetivo *só existe originariamente*, isto é, independentemente da arte, *no organismo*. Segue-se daquilo que foi igualmente demonstrado antes (§ 17).

§ 110. *Como bela arte, a arquitetura tem de expor o organismo como a essência do inorgânico e, conseqüentemente, as formas orgânicas como preformadas no inorgânico.* — Ora, este é o princípio superior pelo qual as formas da arquitetura têm de ser julgadas. A primeira parte da proposição deve ser demonstrada assim: a arquitetura é a forma inorgânica da plástica, segundo § 107. Mas a plástica, segundo o § 105, corolário 2, é expressão da razão como da essência da matéria. No entanto, a imagem real imediata da razão, como já foi demonstrado no § 18, está expressa no organismo. O inorgânico não pode, portanto, ter nenhuma relação imediata e absoluta com a razão, isto é, uma relação *tal* que não se baseie em mediação por conceito de fim mas na identidade imediata com a própria razão, a não ser que o organismo, como a essência ou raiz do inorgânico, seja de novo exposto no inorgânico, assim como a razão, como a essência, o <581> *em-si* do organismo, é exposta imediatamente no organismo. Portanto, tampouco a arquitetura pode ser plástica, isto é, expressão imediata da razão, como da indiferença absoluta do subjetivo e do objetivo, sem expor o organismo como a essência, o em-si do inorgânico.

A segunda parte da proposição se segue por si mesma da demonstração da primeira parte. Pois, visto que a arquitetura não deve ultrapassar os limites do inorgânico, visto que é forma inorgânica da arte, ela só pode expor o orgânico como essência do inorgânico porque expõe aquele como compreendido neste, conseqüentemente, as formas orgânicas como preformadas no inorgânico.

A explicação ulterior da maneira pela qual satisfaz essa exigência será dada por si mesma pela seqüência.

Corolário. A mesma coisa também pode ser expressa assim: como bela arte, a arquitetura tem de expor o inorgânico como alegoria do orgânico. — Pois tem de expor este como a essência daquele[82], mas no inorgânico, isto é, tem de expô-lo de tal modo que este não seja ele mesmo orgânico, mas apenas signifique o orgânico. Isso, no entanto, é precisamente a natureza da alegoria.

§ 111. *Para ser bela arte, a arquitetura tem de ser, como arte da necessidade, a potência ou imitação de si mesma.*

Demonstração. Pois segundo seu fundamento último permanece subordinada à referência a um fim, já que o inorgânico como tal só pode ter uma relação mediata com a razão, isto é, jamais significação simbólica. Portanto, para obedecer, de um lado, à necessidade[83] e, de outro, elevar-se acima dela, e para tornar a finalidade subjetiva uma finalidade objetiva, tem de fazer de si mesma objeto, tem de imitar a si mesma.

Nota. É de si mesmo claro que essa imitação só vai até onde uma finalidade seja realmente posta, por intermédio dela, no próprio *objeto*.

<582> A demonstração ainda pode ser feita de outro modo. A arquitetura (segundo o § 110) tem de exprimir o organismo como a *Idéia* e a essência do inorgânico. De acordo com o *corolário*, isso quer dizer o seguinte: ela tem de indicar o orgânico por meio do inorgânico, fazer deste não o próprio orgânico, mas a alegoria dele. Exige, pois, de um lado, uma identidade *objetiva* do conceito e da coisa, mas, de outro, não também uma identidade *absoluta*, tal como a que é na essência orgânica (pois senão seria escultura). Visto que imita a si mesma somente como arte mecânica, as formas desta última se tornam formas da arquitetura como arte da necessidade; pois aquelas são como que objetos naturais, que já existem independentemente da arte como tal, e uma vez que são delineados segundo um fim, exprimem uma identidade objetiva do conceito e da coisa, que nessa medida (pela objetividade) é igual à identidade do produto natural orgânico, mas, por outro aspecto, é somente uma indicação, alegoria do orgânico — uma vez que tal identidade não era originariamente uma identidade *absoluta* (mas uma meramente produzida por arte mecânica).

82. No original, há uma inversão. Entretanto, como afirma a proposição e o penúltimo parágrafo, na arquitetura o orgânico tem de ser exposto como a essência do inorgânico. (N.T.).
83. Aqui, *Notwendigkeit*. (N.T.).

Uma vez, portanto, que a arquitetura imita a si mesma como arte mecânica, ela, *no momento em que* satisfaz as exigências da necessidade, cumpre também com as exigências da arte. Ela é independente da necessidade e, no entanto, ao mesmo tempo satisfação da necessidade, e alcança, portanto, a síntese perfeita entre sua forma ou seu particular (que consiste nisto, que ela é uma arte originalmente final) e o universal ou Absoluto da arte, que consiste numa *identidade objetiva* do subjetivo e do objetivo; ela satisfaz, pois, a exigência que lhe fizemos logo no início (§ 107, nota 2).

Corolário. São em si belas todas aquelas formas da arquitetura em que está expressa uma alegoria do orgânico mediante o inorgânico, quer surjam por imitação das formas dessa arte como arte da necessidade, quer por produção livre.

<583> Esta proposição pode valer como princípio universal da construção ou do julgamento de todas as formas arquitetônicas. Como ela, por um lado, restringe o princípio segundo o qual a arquitetura é uma paródia da arte mecânica de construir à condição de que as formas delas se tornem, por essa objetivação, alegorias do orgânico, ela deixa, por outro lado, essa arte livre para ir além dessa imitação, caso satisfaça somente a exigência universal de expor o orgânico como preformado no inorgânico.

Também se pode em geral observar aqui que, mesmo em outros aspectos, a arte só pode imitar o inorgânico na relação com o orgânico. A arte do *drapejamento* e do vestuário, que pode ser considerada como a mais perfeita e bela arquitetônica, não é a parte menos importante da arte plástica. Mas não seria tarefa da arte exprimir plasticamente o vestuário em função dele mesmo. Somente como alegoria do orgânico, como indicativo das formas superiores do corpo orgânico, ele é uma das mais belas partes da arte.

§ 112. *A arquitetura tem principalmente o organismo vegetal como modelo.* — Pois é, segundo o corolário ao § 110, uma alegoria do orgânico, uma vez que este é identidade objetiva do universal e do particular. Mas o organismo κατ' ἐξοχήν[84] é somente o organismo animal, e neste, por sua vez, o organismo humano, com o qual o organismo da planta se relaciona apenas como alegoria. Por conseguinte, a arquitetura é figurada principalmente segundo o modelo do organismo vegetal.

84. "Por excelência", em grego no original. (N.T.).

Nota. A planta deve ser compreendida como alegoria do animal principalmente a partir disto, que nela a particularidade se torna dominante, e o universal é, portanto, prefigurado mediante a particularidade. (Maior semelhança do organismo humano e do organismo vegetal).

Escólio. Podemos seguir o parentesco próximo que há entre a arquitetura e o mundo vegetal já no nível mais baixo da arte mais rudimentar, onde ela mostra uma inclinação como que meramente instintiva na direção desse modelo. A chamada arquitetura *gótica* nos mostra <584> esse instinto ainda totalmente bruto, porque nela o mundo vegetal se torna modelo sem ser modificado pela arte. Basta ver as obras autênticas da arquitetura gótica para reconhecer as formas das plantas, sem modificação, em todas as suas formas. No que toca a principal característica delas, a base estreita em comparação com a dimensão e com a altura, temos de nos representar um edifício gótico, o campanário, por exemplo, da catedral de Estrasburgo etc., como uma árvore gigante, que, de uma base relativamente estreita, se alarga numa copa imensa, a qual abre suas hastes e ramos por todos os lados do espaço. A quantidade de pequenos edifícios erguidos no tronco principal, as pequenas torres laterais etc., por meio dos quais o edifício se espalha para todos os lados, são somente exposições das hastes e ramos de uma árvore que foi como que transformada numa cidade, e da mesma maneira a folhagem aplicada e amontoada por toda parte alude imediatamente a esse protótipo. As construções laterais mais próximas da terra que são acrescentadas às obras autenticamente góticas, como capelas junto às igrejas, indicam as raízes que a grande árvore espalha no chão ao redor de si. Todas as peculiaridades da arquitetura gótica exprimem esse aspecto, por exemplo, os chamados claustros nos conventos, que representam uma série de plantas, cujos ramos vão um em direção ao outro e se emaranham por cima, formando, dessa maneira, uma abóbada.

Em relação à história da arquitetura gótica observo apenas que é um erro manifesto designar os godos como os criadores do gosto assim denominado em referência a eles, e como aqueles que levaram essa forma de arquitetura para a Itália. Como povo inteiramente voltado para a guerra, os godos não levaram nem arquitetos nem outros artistas para a Itália, e quando lá se estabeleceram, serviram-se de artistas nativos. Ocorre que o gosto mesmo já estava em decadência entre estes, e os godos inclusive se empenharam para impedir isso, pois seus príncipes manifestamente encorajaram o talento artístico e favoreceram o exercício das artes. A opinião agora comum é a de que <585> os sarracenos trouxeram essa arquitetura para o ocidente, e primeiramente para a Espanha, de onde se difundiu pela Europa. Entre outras coisas se alega que ela

tinha de ser a arquitetura de um clima muito quente, onde era preciso buscar sombra e frescor. Mas também se poderia inverter esse argumento e considerar que a arquitetura gótica tem muito mais uma origem autóctone. Se Tácito diz que os antigos germanos não tinham templos, mas adoravam seus deuses sob as árvores, ao ar livre[85], e se nos tempos mais antigos a Alemanha era inteiramente coberta de florestas, então se pode pensar que, também nos primórdios de sua civilização[86], os alemães imitaram o antigo modelo de suas florestas na edificação, sobretudo na edificação dos templos; a arquitetura gótica teve, dessa maneira, seu lugar de origem na Alemanha e a partir daí se transplantou sobretudo para a Holanda e Inglaterra, onde o castelo de Windsor, por exemplo, é construído nesse estilo, e onde se encontram as obras mais puras dele, enquanto, em outras partes, na Itália, por exemplo, existiu apenas misturado ao estilo italiano mais recente. Estas são diferentes possibilidades, sobre as quais só se pode decidir por razões históricas. Parece-me que houve realmente uma tal razão histórica, já que as origens da arquitetura gótica remontam a muito mais longe. É que há uma semelhança espantosa e notável entre o tipo de edificação hindu e a gótica. Ninguém pode certamente deixar de fazer essa observação, se alguma vez viu os desenhos de paisagens e edifícios hindus feitos por Hodges. A arquitetura dos templos e pagodes é toda no gênero gótico; mesmo em edifícios comuns não faltam pilares góticos e pequenas torres pontiagudas. Seja como for, a folhagem, como ornamento arquitetônico, é de origem oriental. O gosto extravagante dos orientais, que por toda parte evita o limitado e busca o ilimitado, transparece, inconfundivelmente, na arquitetura gótica, e esta é ainda superada, no colossal, pela arquitetura hindu, a qual, como a mais gigantesca vegetação da terra, apresenta edifícios que, isoladamente, equivalem ao tamanho de uma grande cidade. Tenho de deixar ao historiador a resposta à questão de saber como esse gosto originalmente hindu <586> se difundiu depois pela Europa.

O gosto colossal na arquitetura se exprimiu de uma outra maneira no Egito. A figura eternamente imutável do céu, os movimentos uniformes da natureza impeliram esse povo na direção do estável, do imutável — um senso que se eternizou em suas pirâmides, mas, por tudo o que sabemos, foi também esse senso voltado para o inalterável que impediu os egípcios de construir de outra maneira que com pedra. Daí a forma cúbica de todas as suas obras; não pode surgir entre

85. Caroline Sulzer aponta precisamente que a afirmação de Tácito se encontra no livro *Germania*, IX, 3. (N.T.).
86. No original, *Civilisation*. (N.T.).

eles a forma mais leve e mais arredondada, cujo modelo a arquitetura tirou das árvores e dos troncos utilizados nas primeiras edificações de madeira.

Passemos à refiguração[87] superior da forma vegetal na arquitetura mais nobre.

A arquitetura gótica é inteiramente naturalista, tosca, mera imitação imediata da natureza, na qual nada faz lembrar a arte intencional e livre. Ainda toscas, as primeiras colunas dóricas, que representam um tronco cortado, já me elevam ao domínio da arte, ao me mostrarem o trabalho mecânico imitado pela arte livre, portanto, esta como elevada acima da falta e da necessidade, e direcionada para o belo e significativo em si. A referida origem da coluna dórica e a inversão do gosto que imita a tosca natureza se exprime em sua forma. Como expõe a árvore informe, o gosto gótico estreita a base e amplia a parte de cima. A coluna dórica, como o tronco cortado, é mais larga em baixo e diminui em cima. A planta foi transformada aqui na alegoria do mundo animal, precisamente porque a tosca efusão da natureza foi suprimida nela, e com isso se indica que não existe em função de si mesma, mas para significar um outro. Aqui a arte exprime mais perfeitamente a natureza e, por assim dizer, a aprimora. Ela põe de lado o excedente e aquilo que pertence meramente à individualidade, deixando <587> ficar apenas o significativo. Em parte a árvore se torna, por si mesma e em si mesma, alegoria do orgânico superior, porque se fecha, como este, em cima e em baixo, na cabeça e nos pés; em parte, se torna alegoria do orgânico na referência ao todo, onde significa a coluna de um todo orgânico, por meio da qual este se eleva, acima da terra, à região mais alta do éter. Assim como, na natureza, a planta é somente o prelúdio e, nessa medida, como que o solo de um desenvolvimento superior no reino animal, assim também ela se mostra aqui: a coluna é o apoio, o degrau, por assim dizer, que conduz à composição superior, a qual já anuncia mais perfeitamente as formas da organização animal; somente nesse cume, onde ela toca a formação superior e como que passa a esta, pode mostrar sua própria exuberância e crescer em folhagens, como nas colunas coríntias, que elas mesmas, suportando uma composição mais sublime, de novo indicam, por sua leveza e delicadeza, a natureza superior desta e como que nos fazem esquecer que está sujeita às leis da gravidade.

Trata-se agora de mostrar, ainda mais precisamente, a alegoria do orgânico superior nas formas singulares da arquitetura.

87. *Nachbildung* (literalmente "pós-formação") também é traduzida por cópia ou imitação. (N.T.).

§ 113. *A alegoria do orgânico superior se encontra, em parte, na simetria do todo, em parte na perfeição e acabamento, tanto para cima quanto para baixo, do singular e do todo; por esse meio ele se torna um mundo fechado em si.* — Ao tratar da pintura já se observou que, onde atinge a suprema indiferença e totalidade, no orgânico e principalmente no corpo animal, a natureza assume uma dupla polaridade, também uma polaridade leste-oeste (de cima para baixo ocorre diferença, polaridade *real*; lateralmente, mera polaridade ideal)[88]. Por isso, os órgãos mais nobres, ou seja, aqueles em que mais atingiu essa indiferença, a natureza os produz aos pares e faz a composição orgânica se repartir em duas metades simétricas, que se assemelham mais ou menos segundo o plano da natureza. Exigida em maior ou menor medida na parte arquitetônica da pintura, <588> essa *simetria* é uma exigência apenas ainda mais determinada na própria arquitetura, e requerida de tal modo para a mais perfeita coincidência dela com a estrutura do corpo *humano*, que a linha que separa as duas metades simétricas não as corta horizontalmente, mas sim perpendicularmente, de cima para baixo. Em todas obras da arquitetura que têm pretensão de ser belas, essa simetria é um requisito tão decisivo quanto na figura humana, e não respeitá-lo é tão pouco tolerável quanto um rosto torto ou um tal que parece ser composto de duas metades que não se encaixam uma na outra.

A segunda forma que indica a proporção orgânica é a *perfeição e acabamento* do todo e do singular, *tanto na parte de cima quanto na de baixo.*

A natureza não encerra nenhuma de suas formações a não ser suprimindo, com toda decisão, a sucessão ou o puro comprimento, o que se indica por uma posição concêntrica. A planta continuaria crescendo infinitamente em comprimento, fazendo surgir nó sobre nó — e cada planta pode realmente ser mantida continuamente nesse estado de germinação mediante excessiva afluência de seivas brutas —, se a natureza não alcançasse um ponto em que produzisse, de uma vez só, aquilo que antes produziu sucessivamente. É assim que ela procede ao produzir a flor na planta, com a qual forma uma cabeça, um fim significativo. E segue essa lei também no reino animal, fechando a parte superior do animal com a cabeça, com o cérebro, e também esse final surge para ela somente porque produz, de um vez só, aquilo que antes pro-

88. Sobre essa polaridade, elemento central da filosofia da natureza do período, veja-se, por exemplo, a explicação de August Wilhelm Schlegel: "Pois assim como o ser orgânico é um ser fechado em si e um microcosmo no macrocosmo, ele também tem suas quatro regiões [*Weltgegenden*] (que podem ser comprovadas não apenas matematicamente, mas dinamicamente nos corpos terrestres e nos corpos celestes): um pólo norte e um pólo sul, e um leste e um oeste se correspondendo mutuamente" (*Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 127). (N.T.).

duziu sucessivamente (nas juntas dos nervos) e lhe dá uma posição concêntrica. O mesmo pode ser comprovado, em maior ou menor medida, nas formas da arquitetura.

Já foi lembrado que, na arquitetura, a coluna, formada principalmente segundo o esquema da planta, remete expressamente à própria planta como o mero presságio[89], como o suporte do orgânico superior. Mas assim como a natureza, assim como a própria ciência e arte superior por todo lado se esforçam para novamente fazer, mesmo daquilo que é parte, um todo e, como membro deste, um absoluto por si, <589> assim também a arquitetura. Portanto, também a coluna se fecha em si de uma maneira significativa. Em baixo, recebe um pé: com isso, a formação arquitetônica é totalmente arrancada da coerência com a terra, ergue-se livremente sobre ela como o animal, pois se a coluna não fosse fechada de maneira significativa em baixo, poderia aparecer afundada na terra ou ali deitando suas raízes, e o todo recairia novamente na natureza vegetal. No alto, a coluna é fechada de diferentes maneiras por uma cabeça: pelo capitel simples da ordem dórica, pelas volutas da ordem jônica, que são como que o limite onde começa o prelúdio superior ao mundo animal, e pela posição concêntrica da folhagem na ordem coríntia.

A mesma coisa se encontra de novo no todo, que é fechado em baixo pelas colunas, as quais são como pés. A parte mediana do edifício significa a parte mediana do corpo, onde a maior simetria tem de predominar exteriormente e onde, como no corpo animal, primeiramente começa o verdadeiro interior, que constitui novamente um todo autônomo por si (e já foi observado que, como em todo interior, também aqui se pode visar mais à necessidade que à simetria, sem prejuízo da beleza)[90]. Quanto mais próximas do cume, tanto mais significativas todas as formas se tornam. O frontão já significa, pelo nome, a fronte do edifício. Este é o lugar dos principais ornamentos do baixo-relevo, onde a fronte é, por assim dizer, indicada exteriormente como a sede dos pensamentos. Interiormente, o todo se fecha com o vigamento, que, por sua construção interior, tem uma posição concêntrica e é um todo que se suporta e sustenta a si mesmo. O telhado, onde existe, pode ser con-

89. A coluna remete (isto é, *deutet... hin*) a uma forma orgânica superior, da qual é o presságio, o prenúncio ou até, literalmente, a pré-significação (*Vorbedeutung*). (N.T.).
90. Cf. acima, observação e p. 576. Mesma idéia em August Wilhelm Schlegel: "Na construção interna, eles [leste e oeste] não precisam se corresponder totalmente, como também o coração fica de um lado etc.; mas na construção externa, que exprime a relação com o mundo circundante, oposição e uniformidade têm de manter exatamente o equilíbrio, assim como determinidade e determinabilidade no indivíduo originário" (*Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 127). (N.T.).

siderado como a cobertura externa[91], organicamente indiferente. O fecho mais perfeito e significativo do todo é, porém, um telhado perfeitamente abaulado, ou seja, a cúpula. Aqui, a posição concêntrica é a mais perfeita, e já que as partes isoladas se sustentam e apóiam reciprocamente, surge a totalidade mais perfeita, uma imagem do organismo universal que tudo sustenta, a abóbada celeste.

<590> § 114. *Como música da plástica, a arquitetura tem, como esta, uma parte rítmica, uma harmônica e uma melódica.* — Segue-se por si mesmo do § 107.

§ 115. *O ritmo arquitetônico se exprime na divisão periódica do que é homogêneo*, portanto, principalmente nas partes seguintes: diminuição e redução das colunas em cima e embaixo, distância entre as colunas, junção dos elementos em frisos, especialmente na ordem dórica, número dos tríglifos na distância entre colunas etc.

Escólio. Na ordem dórica, o estreitamento no alto da coluna ocorre em linha reta; na ordem dórica e na coríntia, a linha em que diminuem é curva. No que toca as distâncias entre as colunas, cinco eram, segundo Vitrúvio[92], usuais entre os antigos, das quais nem a mais curta, nem a mais larga é a mais bela, mas a mediana, pois a primeira dá ao todo um aspecto muito pesado, a segunda, um aspecto muito leve. Para ver o ritmo nelas, temos de evocar novamente a explicação de que consiste na divisão periódica do homogêneo. Na música, as distâncias são intervalos de tempo; na arquitetura, intervalos de espaço. O número de tríglifos depende da distância entre as colunas, pois num intercolúnio os dois tríglifos mais extremos têm sempre de vir parar exatamente sobre uma coluna. Os elementos do friso e da cornija são as diferentes partes, maiores ou menores, de que são compostos. A principal exigência é que sejam ordenadas ritmicamente, isto é, que a quantidade e a diferença dos elementos não confundam os olhos, nem que impere, por outro lado, uma grande uniformidade na forma e grandeza deles. Dois elementos da mesma espécie e tamanho não podem, portanto, estar imediatamente acima ou abaixo um do outro, e o todo tem em certa medida de se agrupar novamente, como na música, onde elementos rítmicos maiores também se formam de novo a partir de elementos rítmicos já compostos.

91. Cobertura ou, por comparação com os animais, carapaça (*Bedeckung*). Cf. acima p. 573. (N.T.).
92. Liv. III, cap. 2. (N.A.). [Trata-se do *De architectura*, livro III, capítulo 2. (N.T.)].

<591> *Corolário.* Com respeito à parte rítmica pode-se em geral afirmar que aquilo que é belo também é ao mesmo tempo útil e necessário. — Pois o belo na arquitetura se baseia precisamente na síntese do universal com o particular dessa arte, que é sua referência ao fim ou utilidade. Assim, por exemplo, a regra do estreitamento no alto da coluna também é a regra da segurança e firmeza.

§ 116. *As três ordens de coluna têm novamente entre si uma relação tal como ritmo, harmonia e melodia*, ou são formadas, ora principalmente segundo princípios rítmicos, ora principalmente segundo princípios harmônicos, e ora, enfim, principalmente segundo princípios melódicos. — (A particularidade necessária e essencial é confirmada na explicação das formas singulares).

Corolário. A ordem *dórica* é, principalmente, a rítmica. Na música, o ritmo é a forma real, o essencial, o necessário da música. Assim a ordem dórica é a que mais tem necessidade e a que menos tem contingência. Entre as três ordens, é a rigorosa, realista, masculina e sem desenvolvimento de detalhes. Por isso, é nela também que mais se deixa comprovar a origem realista da arquitetura, sua imitação da edificação como arte da necessidade. A explicação ou construção habitual da ordem dórica em suas formas singulares a partir do princípio conhecido é a seguinte. Nos primeiros tempos da arquitetura ainda simples, os homens se contentavam com um mero teto que lhes desse proteção contra sol, chuva e frio. A maneira mais simples de chegar a isso era, sem dúvida, fincar na terra quatro ou mais estacas, sobre os quais se colocava um viga transversal, tanto na parte da frente quanto na parte de trás, a fim de unir as vigas paralelas e ao mesmo tempo dar os suportes para as vigas principais. A viga transversal constituía a arquitrave. As vigas principais, que ligavam a frente e o fundo do edifício, eram postas sobre as vigas transversais a uma distância que pudesse ser vencida por tábuas. As pontas <592> ou cabeças dessas vigas principais tinham naturalmente de continuar visíveis acima da viga transversal; no princípio, elas eram serradas rente à viga, mas depois, ficando como ornamento, nelas se pregaram pranchas na forma daquilo que posteriormente seriam os tríglifos. Portanto, ainda hoje os tríglifos são uma representação ideal das pontas das vigas principais. Inicialmente, na arquitetura mais rudimentar, os intervalos entre essas vigas permaneceram vazios; posteriormente, para eliminar esse incômodo à visão, foram igualmente cobertos com pranchas, que então, na imitação da bela arquitetura, tornaram-se o ensejo para as *métopas*, por meio das quais o espaço demasiado grande entre as vigas transversais e as tábuas superiores (cujo ressalto para deter a chuva formava a cornija) se transformou numa

superfície idêntica, que então constituiu o zoóforo ou friso. — Já se disse anteriormente, em *universal*, o que se deve pensar sobre esse modo de explicação. Para se tornar bela arte, é sem dúvida preciso que a arquitetura se faça ideal e, com isso, afaste a necessidade. Mas não é preciso que a arte, quando se eleva acima da necessidade, conserve as formas mais grosseiras, se estas não são belas em si. Assim, a coluna dórica é manifestamente um tronco de árvore cortado; por isso, ela se estreita em cima, mas não seria forma da bela arquitetura e não seria conservada nela, se não fosse significativa em si mesma, da maneira já mostrada, isto é, se não representasse uma árvore que perde sua natureza particular e se torna um presságio de algo superior. Assim, é certo que as colunas mais antigas dessa ordem são encontradas sem capitel nem base; elas expõem, portanto, a arquitetura ali onde ainda os troncos de árvore cortados eram colocados imediatamente sob o teto e diretamente no chão. Pode-se dizer que o pé das colunas e o plinto, na parte inferior, e o capitel, na parte superior, nada mais representam, no primeiro caso, que uma ou mais tábuas colocadas como suporte para que os troncos não afundem pela carga de cima ou sofram com a umidade, ou então, no segundo caso, que tábuas colocadas em cima, para que o tronco <593> ofereça uma superfície maior à carga a ser suportada. Na bela arquitetura, entretanto, o capitel e o pé da coluna foram conservados por uma razão muito mais elevada do que a imitação, a saber, para perfazer a coluna em cima e em baixo, à maneira de um ser orgânico. Isso ocorre principalmente com respeito aos tríglifos: pois não dá para entender como essa forma determinada pôde surgir das pontas das vigas, e é preciso admitir uma espécie de invenção quando se diz que derivam das tábuas que — na forma posteriormente imitada nos tríglifos — eram postas diante das pontas salientes das vigas transversais[93]. Os tríglifos têm, pois, uma significação mais ou menos independente e autônoma.

Eis como me represento isso.

Se a arquitetura em geral é música petrificada, um pensamento que não era estranho nem mesmo para as criações dos gregos, como já se pode depreender do conhecido mito sobre a lira de Anfião, que com os sons dela levou as *pedras* a se reunir e a formar as muralhas da cidade de Tebas[94] —; se, portanto, a arquitetura é em geral uma música concreta, e também os antigos assim a consideravam, muito particularmente o é a arquitetura mais rítmica, a arquitetura dórica ou

93. Veja-se Vitrúvio, Liv. IV, cap. 2. (N.A.).
94. Sobre a arquitetura como "música petrificada" e o mito de Anfião, veja-se acima p. 572 e nota do tradutor. (N.T.).

grega antiga (pois dórico significava, em geral, tudo o que era grego antigo), e também os antigos a tinham de considerar principalmente sob esse ponto de vista. Portanto, era impossível que também não levassem em conta o universal, que é exprimir simbolicamente o caráter rítmico mediante uma forma que se aproxima sobretudo da de uma lira, e uma tal forma são os chamados tríglifos. Não quero afirmar que devem ser uma alusão à lira de Anfião; como quer que seja, são uma alusão à antiga lira grega, o tetracorde, cuja invenção uns atribuem a Apolo, outros a Mercúrio. O sistema musical mais antigo dos gregos continha não mais que quatro notas numa única oitava, a saber, o tom fundamental, <594> o *tonus major*[95], a quinta e a oitava. Que esse sistema tonal seja realmente expresso nos tríglifos, isso não pode ficar claro sem que se recorra à intuição; por isso, tenho de deixar que os próprios olhos se convençam disso. Como confirmação dessa suposição, posso recorrer ainda às chamadas gotas dos tríglifos. A representação habitual é a de que inicialmente se fizeram fendas verticais nas pontas salientes das vigas, a fim de que a água corresse mais facilmente, e se justifica isso recorrendo às gotas que ficam sob elas. No entanto, o número delas não tem relação alguma com o número de canaletas, que é como as fendas teriam de ser consideradas. Visto que no sistema de quatro notas são possíveis somente seis diferentes combinações ou consonâncias, o número seis seria significativo precisamente da confluência das quatro notas em seis consonâncias.

A exata concordância das proporções da ordem dórica com relações musicais também é manifesta ainda de outra maneira. Vitrúvio indica que a proporção entre a largura e a altura nos tríglifos é de 1 : 1 1/2 ou 2 : 3, que é a relação de uma das mais belas consonâncias, a da quinta, ao passo que a outra proporção, referida por ele como sendo muito menos bela, corresponde à quarta na música, que agrada muito menos que aquela. Se com tais representações se põe demasiada intencionalidade e sentido nas formas arquitetônicas dos gregos, isso pode ser julgado por aqueles que são, no mais, capazes de reconhecer a clareza e a consciência dominante em todas as obras deles.

§ 117. *A parte harmônica da arquitetura se refere principalmente às proporções ou relações e é a forma ideal dessa arte.*

Proporções ocorrem na arquitetura principalmente por alusão ao corpo humano, cuja beleza se baseia precisamente nelas. A arquitetura, que ainda conserva a forma elevada, rigorosa, e visa a verdade na observância do ritmo, aproxima-se, <595> pois, da beleza orgânica pela observância da parte harmônica, e visto que, com respeito a esta, pode ser apenas alegórica, a harmonia é propriamente a parte ideal dessa arte. (Sobre a harmonia na arquitetura, deve-se ler principalmente Vitrúvio). Com isso, a arquitetura também se liga inteiramente à música, de modo que um belo edifício não é de fato nada outro que uma música sentida pelo olho, um concerto (simultâneo) de harmonias e vínculos harmônicos apreendido, não em seqüência temporal, mas em seqüência espacial.

95. Em latim no original. (N.T.).

Corolário 1. A *harmonia* é a parte dominante na arquitetura. — Pois é ideal e alegórica por sua natureza e, sendo a música no espaço, novamente se aproxima da pintura como forma ideal da arte e, nesta, daquele gênero que busca principalmente a harmonia (não o desenho) — a paisagem. Portanto, a harmonia, como forma ideal, é necessariamente a dominante na arquitetura, que é ela mesma ideal por sua natureza.

Corolário 2. A ordem jônica é a ordem principalmente harmônica. — A demonstração reside na beleza de todas as proporções. Ela constitui o verdadeiro ponto de indiferença entre o gênero ainda severo da ordem dórica e a abundância supérflua da ordem coríntia. Vitrúvio[96] relata que, quando quiseram construir o templo de Diana em Éfeso, os gregos jônicos não acharam as proporções da ordem grega antiga ou dórica, de que haviam se servido até então, suficientemente graciosas ou belas, visto que haviam sido estabelecidas de acordo com as proporções da figura masculina, a coluna com capitel (sem a base) sendo cerca de seis vezes maior que a espessura no extremo mais baixo do tronco. Deram, por isso, à sua ordem de colunas uma proporção mais bela, pois a tornaram (*com* a base) oito vezes maior que a espessura do tronco, o que dava então as proporções da figura feminina. Por essa razão, também inventaram as *volutas*, por semelhança com a forma que o penteado feminino assume na altura das têmporas, e, além delas, as caneluras, que representam as dobras dos vestidos femininos.

É evidente que as proporções da ordem dórica realmente se aproximam mais das do compacto corpo masculino, e as da ordem jônica mais das do corpo feminino (já que também realmente a beleza masculina é rítmica, a feminina, harmoniosa), embora tal analogia tenha sido levada muito longe por Vitrúvio. Assim, segundo minha opinião, as *volutas* do capitel jônico têm em si uma necessidade

96. Liv. IV, cap. 1. (N.A.).

mais universal do que a de imitação de um eventual penteado, o que é, sem dúvida, uma mera suposição de Vitrúvio. Essas *volutas* exprimem manifestamente a preformação[97] do orgânico no inorgânico; como as fossilizações da terra, são alusões ao orgânico e, assim como aquelas são tanto mais análogas à forma animal quanto mais se encontram em formações rochosas mais recentes e mais próximas da superfície, assim também a massa inorgânica da coluna só se constitui em formas que são presságios do que é vivo em seu limite com a formação superior.

Como já se observou, a coluna dórica se estreita em cima numa linha reta — aqui o comprimento, a rigidez, o ritmo é dominante; a coluna jônica se estreita numa curva, que é a forma harmônica também na pintura. Ela é, portanto, mais harmônica mesmo na parte rítmica.

Das proporções infinitamente belas dessa ordem, que são novamente em seu gênero tão perfeitas quanto as da outra ordem o são no seu — tanto assim que não se pode levar a mal um arquiteto alemão que considerou inclusive impossível terem sido descobertas humanas e, por isso, acreditou terem sido inspiradas imediatamente por Deus[98] —, dessas proporções da ordem jônica quero mencionar apenas a do pedestal ou a do chamado ático, que pela altura de seus elementos, como indica Vitrúvio, exprime a mais perfeita harmonia, a saber, a tríade harmônica.

§ 118. *A parte melódica da arquitetura surge <597> do vínculo entre a parte rítmica e a harmônica.* — Segue-se do conceito da melodia no § 81. Intuitivamente, porém, isso pode ser comprovado na terceira ordem de colunas, a ordem coríntia.

Corolário. A ordem *coríntia* é principalmente a ordem melódica. — Vitrúvio, de quem já se mencionou o relato acerca da origem da ordem jônica (a passagem das proporções da figura masculina para as da figura feminina), diz que na ordem coríntia se progrediu das proporções do corpo feminino para as do corpo virginal, e se esse pensamento também não é precisamente o último conceito que se pode dar sobre a origem dessa ordem de colunas, ele serve perfeitamente, no entanto, para elucidar nossos pensamentos. A ordem coríntia liga de novo as formas rítmicas da ordem dórica à brandura harmônica da ordem jônica,

97. Em alemão, *Präformation*. (N.T.).

98. "Um arquiteto de nome Sturm pensou que as ordens de colunas gregas eram reveladas imediatamente por Deus, porque suas proporções eram tão perfeitas, que estaria além das forças humanas descobri-las". (August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre*, *op. cit.*, p. 153).

tal como o corpo virginal une a maior aspereza e severidade das formas juvenis à brandura universal das formas femininas. A maior esbelteza das colunas coríntias já torna o ritmo mais notável nelas. É conhecida a narrativa de Vitrúvio sobre a origem de sua invenção[99]. Tendo falecido uma jovem que em breve iria se casar, sua ama colocou, dentro de um cesto sobre seu túmulo, alguns vasos de que a moça gostava em vida, e para que estes não se desfizessem logo em virtude das intempéries, caso o cesto ficasse aberto, colocou um tijolo sobre este. Ora, como o cesto foi posto casualmente sobre a raiz de um acanto, aconteceu que, na primavera, quando as folhas e ramos cresceram, estes subiram em torno do cesto que ficava no meio das raízes, e os ramos, encontrando o tijolo, foram obrigados a se curvar nas extremidades dele e a formar volutas. Passando por ali, o arquiteto Calímaco viu o cesto envolvido em folhas, e como aquela forma o agradou extraordinariamente, imitou-a nas colunas que posteriormente fez para os coríntios. Como se sabe, o característico da coluna coríntia é um <598> capitel alto com três fileiras superpostas de folhas de acanto e diversas hastes brotando entre elas, que, encostando na tampa, dobram em forma de voluta. Ainda que não seja impossível que a visão narrada por Vitrúvio tenha sido o primeiro ensejo para a invenção de um artista atento e, como quer que seja, a história narrada, se não foi verdadeira, foi no entanto uma grata invenção, temos todavia de conferir, em Idéia, uma necessidade mais universal a esse arranjo de folhas. Essa necessidade mais universal é a alusão a formas da natureza orgânica.

A maior severidade da ordem coríntia na parte rítmica lhe permite, por outro lado, buscar mais a beleza natural, da mesma maneira que o enfeite natural (flores etc.) convém principalmente à bela figura virginal e o adereço mais convencional, por sua vez, à mulher mais madura. A maior unificação dos opostos na ordem coríntia, a unificação da linha reta e da curva, do liso e do arqueado, do simples e do enfeitado, lhe dá precisamente aquela plenitude melódica pela qual se destaca das outras.

Ainda seria preciso agora falar dos *ornamentos* particulares da arquitetura, das obras da plástica superior que ornamentam o frontão, como, por exemplo, o baixo-relevo, ou a entrada e as partes altas do edifício, como as estátuas. Mas o principal já está dito, uma vez que no que precede já se indicou em que medida formas orgânicas superiores podem ser antecipadas na arquitetura. A

99. A invenção da coluna corintia por Calimaco é narrada por Vitrúvio no *Da Arquitetura* IV, 1, 8-11. (N.T.).

arquitetura também precisa das formas menores dela mesma como *ornamento*, por exemplo, escudos, que, assim como as cabeças de touro, preenchiam as métopas. É verossímil que isso se deu por imitação de escudos que haviam sido realmente pendurados ali, como os do templo de Apolo em Delfos, trazidos como espólio da Maratona.

Seria igualmente supérfluo mencionar ainda algo sobre as formas menores da arquitetura, quando se exprime em vasos, taças, candelabros etc. Passo, por isso, à segunda forma da plástica.

<599> § 119. *A pintura na plástica é o baixo-relevo.* — Pois, de um lado, o baixo-relevo certamente representa seus objetos de maneira corpórea, mas, de outro, segundo a aparência, e carece, como a pintura, do fundo ou do acréscimo do espaço.

A limitação imposta à pintura, de que, além dos objetos, também tenha de expor o espaço no qual aparecem, ainda não está superada aqui, ou, se se quiser, a plástica volta voluntariamente a esse limite. O baixo-relevo, tanto por isso, quanto por expor a aparência, deve ser visto como a pintura na plástica.

Nota. Deve-se mencionar algo a respeito da diferença entre o *alto* e o *baixo-relevo*. Ambos são diferentes por isto, que naquele, no relevo mais acentuado, as figuras sobressaem fortemente do fundo e em mais da metade de sua espessura, mas neste não se destacam do fundo nem mesmo com a metade dela. Como essas duas espécies não se diferenciam essencialmente uma da outra, o baixo-relevo propriamente dito ou o trabalho menos saliente pode ser tomado como aquilo que mais excelentemente expõe a característica particular do gênero, como o representante dele.

§ 120. *Mesmo no interior da plástica, o baixo-relevo deve ser considerado como uma forma artística totalmente ideal.* — Segue-se simplesmente disto, que é = pintura. Teremos esgotado completamente sua natureza, se apresentarmos esse caráter ideal segundo todas as suas determinações singulares.

Pode-se já de antemão suspeitar que o baixo-relevo tem de ser, em seu gênero, ainda mais ideal que a própria pintura, porque se esforça por retornar, da forma artística superior, a plástica, à forma artística inferior. Ele tem certamente uma razão por si na natureza para nos expor as figuras somente pela metade, numa elevação pouco acentuada, e não as figuras inteiras, trabalhadas em todo o seu contorno, como o faz a plástica. Se não damos a volta em torno da figura, vemos somente a metade virada para o nosso lado, mesmo que esteja solta ou ao menos apareça contra o fundo uniforme da atmosfera. Que ao trabalhar as figuras o relevo que se dá a elas não seja grande, mas <600> apenas *superficial*, isso, pode-se dizer, tem seu fundamento no fato de que corpos realmente vistos à distância não se sobressaem em todo o seu contorno, pois isso depende do claro-escuro, que se enfraquece através da atmosfera.

Contudo, tornar também o *contorno* indeterminado nessa mesma proporção, seria, por um lado, totalmente contra o caráter da plástica, que teria de lidar com a perspectiva aérea, e faria, por outro, com que a figura se diluísse inteiramente na homogeneidade do segundo plano.

Até aqui, o baixo-relevo tem, portanto, fundamento na natureza. Em todo o restante, porém, é uma arte convencional na maioria das regras, que se deixa expressamente beneficiar de uma vantagem concedida pelo observador (assim como no jogo alguém se permite aceitar alguma vantagem), a fim de chegar ao efeito exigido por meio de artifícios. Ele é um entendimento mútuo entre artista e conhecedor.

Daqueles que exigem ilusão da pintura, e a crêem perfeita se atinge o grau em que faz a aparência empírica passar por verdade para nós — em que nos ilude —, destes se deveria exigir que desenvolvessem artisticamente o baixo-relevo segundo tal princípio. — Alguns pontos sobre o *convencional*.

a) Na medida do possível deve-se expor em perfil; os escorços devem ser, tanto quanto possível, evitados, porque são acompanhados de dificuldades insolúveis, as quais seria muito extenso apresentar aqui; é por isso que o baixo-relevo dos antigos expõe principalmente aqueles objetos que, por sua natureza, permitem ser colocados de perfil, como os cortejos de guerreiros, de sacerdotes, de animais de sacrifício, que seguem numa só direção.

b) Uma vez que em objetos mais complexos é impossível evitar situações em que alguns elementos estejam entrando ou saindo, e em que os agrupamentos se tornam necessários, o baixo-relevo se dá a liberdade de representar tais objetos separadamente e, portanto, de apenas sugerir o todo por meio do singular. Na Palas de Dresden, um dos monumentos mais magníficos da forma de arte arcaica austera e severa, se representa, em doze <601> pequenas diferentes divisões de uma listra ao longo do vestido, Minerva vencendo os Centauros. Mesmo nessa característica, o baixo-relevo reclama constantemente a reflexão daquele que contempla e o senso artístico superior, que não deseja ilusão grosseira.

c) No que foi dito anteriormente já se sugeriu que o baixo-relevo não leva em conta a perspectiva linear. Jamais visa a ilusão, nem mesmo como a pintu-

ra. Também se mostra como arte totalmente livre, ideal, ao exigir do espectador que pense a figura singular estando diante de si, e que a julgue desde o centro dela. Para que as figuras sejam realmente representadas a distâncias diferentes, deve-se apenas elevar um tanto o plano e encurtar um pouco e achatar as figuras, o que exprime a diminuição do sombreado em virtude da distância.

d) Na execução do fundo, que o baixo-relevo tem em comum com a pintura, exige-se muito menos esmero do que nesta. Habitualmente, o fundo é apenas sugerido, jamais executado de acordo com a perspectiva.

§ 121. *O baixo-relevo tem uma tendência necessária a se vincular a outras formas artísticas e, principalmente, à arquitetura.* — Pois, como é forma totalmente ideal, esforça-se necessariamente para se integrar com a forma real, que é a arquitetura, assim como esta tem, por sua vez, o esforço de se tornar, tanto quanto possível, ideal.

Nota. O baixo-relevo não embeleza apenas as obras maiores e colossais da arquitetura, mas também as menores, os sarcófagos, urnas, cálices etc. O exemplo mais antigo é o do escudo de Aquiles em Homero[100]. A arquitetura se integra muito mais imediatamente com o baixo-relevo que com a pintura, o que é uma μεταβάσις εἰς ἄλλο γένος[101] muito mais forte. O baixo-relevo é mais aparentado à arquitetura, porque de sua natureza faz parte um fundo uniforme, que a pintura só aceita voluntariamente para se vincular à arquitetura.

Corolário. As *moedas* e *pedras talhadas*, tanto as talhadas em profundidade quanto os <602> camafeus, também são uma espécie de baixo-relevo. Com respeito a elas, basta indicar a categoria universal à qual pertencem. Passemos agora à plástica κατ᾽ ἐξοχήν[102] ou à escultura.

§ 122. *A plástica* κατ᾽ ἐξοχήν *é a escultura, se expõe suas Idéias mediante objetos orgânicos e independentes de todos os lados, ou seja, objetos absolutos.* — Pois, pelo primeiro aspecto, se diferencia da arquitetura; pelo segundo, do baixo-relevo, que expõe seus objetos em conexão com algum fundo.

100.Trata-se da descrição do escudo que Hefesto faz para Aquiles a pedido de Tétis (*Ilíada* XVIII, 478-608). Numa passagem famosa do *Laoocoonte* (cap. XVIII), Lessing comenta essa "descrição" de Homero, comparando-a à descrição que Virgílio faz do escudo de Enéias. Cf. abaixo p. 649 e nota do tradutor. (N.T.).

101.Passagem (ou mudança) de um gênero a outro. Em grego no original. (N.T.).

102."Por excelência", em grego no original. (N.T.).

Corolário 1. A obra plástica como tal é uma imagem do universo, que tem seu espaço em si mesma e não fora de si.

Corolário 2. Na plástica, todas as limitações devidas a um certo ponto de vista desaparecem, e a obra plástica com isso se eleva a uma autonomia que falta à obra pictórica.

§ 123. *A plástica, como expressão imediata da razão, exprime suas Idéias principalmente pela figura humana.*

Demonstração. Segundo o § 105, a plástica é aquela forma artística para a qual a essência da matéria se torna corpo. Ora, a essência da matéria é razão, e a afiguração real mais imediata dela é o organismo mais perfeito e, porque este só existe somente na figura humana, ele é a figura humana.

Nota. Em primeiro lugar, se a plástica quisesse se exprimir mediante formas inorgânicas, ou as imitaria exatamente, ou as trataria como mera alegoria do orgânico. No primeiro caso, não haveria fundamento algum para a imitação, pois na natureza inorgânica não há verdadeiros indivíduos, a imitação, portanto, não produziria nada diferente do imitado e apenas se daria um trabalho inútil para possuir, numa segunda cópia feita pela arte, aquilo que já possui perfeitamente pela natureza sem a arte. No segundo caso, coincidiria com a arquitetura. Em segundo lugar, se a plástica quisesse todavia imitar seres orgânicos, por exemplo, *plantas*, com isso ela desceria novamente abaixo da arquitetura. <603> Pois, visto que tampouco a planta tem um caráter individual destacado, mas somente um caráter genérico, não haveria aqui, tão pouco quanto com respeito ao orgânico, um fundamento para a imitação real (uma outra coisa é a imitação ideal na pintura, que reproduz as cores com luz e sombras); mas se quisesse expor a planta como alegoria do caráter animal superior, ela novamente coincidiria com a arquitetura. Se, finalmente, a plástica imita os gêneros animais superiores, também aqui sua capacidade é bastante limitada pelo objeto. Pois, também no reino animal, cada animal tem somente o caráter de seu gênero, mas nenhum caráter *individual*. Portanto, se a plástica produz figuras de animal, isso só ocorre nos seguintes aspectos:

a) Como aspecto mais universal pode-se considerar que, embora o animal não tenha caráter individual algum, aqui o próprio gênero é o indivíduo. Todos os diferentes caracteres dos animais, que são sempre comuns a

gêneros inteiros, são negações ou limitações do caráter absoluto da *terra*; aparecem como particulares precisamente porque não exprimem a *totalidade*, que só aparece no ser humano. Aqui, portanto, cada gênero é indivíduo, da mesma maneira que, inversamente, no gênero humano cada indivíduo é gênero em maior ou menor medida, ou ao menos tem de sê-lo, caso deva ser objeto de uma exposição artística. O leão, por exemplo, é apenas magnânimo, ou seja, o gênero inteiro tem o caráter de um indivíduo; a raposa é apenas astuta e covarde; o tigre, cruel. Portanto, assim como se expõe o indivíduo do gênero humano porque é, ao mesmo tempo, gênero, assim também a escultura pode expor, do animal, sempre somente o gênero, mas pode expor a este, porque é em si propriamente um indivíduo. Essa relação dos caracteres dos animais é, por exemplo, o fundamento da utilização deles na fábula, na qual também o animal jamais surge como indivíduo, mas somente como gênero. A fábula não narra assim: uma raposa, um leão, mas assim: *a* raposa, *o* leão.

b) Um outro aspecto no qual a escultura pode produzir figuras de animais é referindo-os ao ser humano; nesse <604> aspecto, os animais aparecem na escultura em vínculo com outras obras, por exemplo, a arquitetura, tal como os antigos leões na Praça de São Marcos em Veneza ou outras figuras de animais, que são colocadas, por assim dizer, como guardas diante das entradas de palácios ou igrejas, e das quais também fazem parte as figuras ainda mais simbólicas ou mais significativas das esfinges. O mesmo vale para os cavalos de uma quadriga como ornamento arquitetônico no alto de um edifício, de um templo, de um portal etc.

É de si mesmo claro que a plástica também pode produzir figuras de animais, tão logo estas façam parte da exposição do objeto propriamente dito, como, por exemplo, nos baixo-relevos que representam festas sacrificiais ou as serpentes no grupo do Laocoonte.

c) Por vezes a plástica figura animais como atributos ou indicações acessórias, por exemplo, a águia aos pés de Júpiter, a qual também muitas vezes era colocada no alto dos templos a ele dedicados, o tigre no cortejo de Baco, os cavalos no carro do sol etc.

SIGNIFICAÇÃO SIMBÓLICA DA FIGURA HUMANA

Primeiro: Posição vertical em completo desprendimento da terra. — No reino da natureza orgânica, a posição vertical cabe somente à planta, que está,

porém, em coesão com a terra. No reino animal, que faz a passagem da planta ao ser humano, a posição horizontal entra de maneira muito significativa (é uma inversão paulatina das plantas). Com a posição horizontal está indicada a dependência para com-terra. A parte do corpo que encerra em si os órgãos da nutrição constitui verdadeiro peso, pelo qual o corpo inteiro é puxado para baixo. A significação da figura ereta é, portanto, realmente aquela que já foi indicada nas *Metamorfoses* de Ovídio:

> *Os homini sublime dedit caelumque tueri*
> *Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus*[103].

Segundo: Construção simétrica — e inclusive de tal modo, que a linha que cinde as duas metades também <605> está direcionada perpendicularmente para a terra. É expressão da anulação da polaridade leste-oeste[104], e quanto mais autonomamente um órgão é produzido, tanto mais certamente aquela oposição é alcançada sem contraposição real. Há uma esfera da metamorfose em que, por exemplo, o olho (como órgão da luz, a suprema expressão da indiferença entre leste e oeste) é produzido como um só ou ainda de maneira dispersa em grande número, sem simetria precisa; do mesmo modo, é igualmente digno de nota que naqueles órgãos que têm referência imediata à polarização universal leste-oeste, por exemplo, órgãos da respiração e coração, fígado e baço, aquela oposição redunda numa contraposição real.

Terceiro: Decisiva subordinação de ambos sistemas, o da nutrição e reprodução e o do livre movimento, ao sistema mais alto, cuja sede é a cabeça. Esses diferentes sistemas têm uma significação simbólica em si, mas só a alcançam perfeitamente numa subordinação, como a da figura humana. Esta está para as figuras animais novamente como o protótipo, do qual aquelas mostram meramente as cópias distorcidas de diferentes maneiras. — A significação dos sistemas *singulares* é esta: o ser humano é, como todos os seres orgânicos, um ser intermediário, uma vez que foi posto originalmente entre o fluido e o sólido. Os outros gêneros vivem somente no *fundo* do mar atmosférico[105], o ser humano é o que mais livremente acima dele se eleva. Ora, assim como a

103.*Metamorfoses*, I, 85-86. (N.A.). ["Ele fez o homem elevado, para que para o céu olhasse/ordenou, e às estrelas a face voltasse". (N.T.)].
104.Sobre isso, cf. parágrafo 113, p. 587. (N.T.).
105.Em alemão, *Luftmeer*. (N.T.).

natureza do ser humano exprime em si e por si mesma um vínculo do céu com a terra, esse vínculo também é expresso por sua figura junto *com a passagem* daquele a esta. A *cabeça* significa o céu e, principalmente, o sol. Assim como o céu rege a terra mediante seus influxos, assim também a cabeça rege o corpo inteiro por intermédio dos seus, e o sol é, no sistema planetário, o que a cabeça é entre os outros membros. O *tórax* e os órgãos que dele fazem parte designam a passagem do céu à terra e, nessa medida, significam o ar. A respiração, na qual o peito sobe e desce alternadamente, indica a primeira relação recíproca entre céu e terra. No *coração* é onde primeiro se dissolve, numa coesão relativa, a rigidez do impulso meramente direcionado ao egoísmo; <606> por isso, o coração é a primeira sede da paixão, da inclinação e desejo, o foco da chama de vida. Mas para que esse fogo, que se inflama pelo contato dos opostos, seja sentido, como diz o *Timeu* de Platão[106], é que foram dados os pulmões ou os órgãos da respiração. A *cavidade* do corpo significa a abóbada que o céu forma sobre a terra, assim como o *abdome* propriamente dito significa a força de reprodução atuante no interior da terra, por meio da qual constantemente consome sua própria matéria e prepara para desenvolvimentos superiores, que somente se evidenciarão mais perto da superfície e da presença do sol.

Os três sistemas são a fundação e o essencial do corpo humano. Além destes, órgãos auxiliares lhe eram ainda necessários, pelos quais entendo os *pés* e as *mãos*. Os pés exprimem o total desprendimento da terra e, ligando o longe e o perto, designam o ser humano como a imagem visível da divindade, para a qual nada é perto ou longe. Homero descreve o andar de Juno como sendo tão rápido quanto o pensamento de um homem que percorre num instante muitas terras distantes pelas quais viajou, e diz: estive ali, estive acolá[107]. A rapidez de Atalante é descrita como se ao correr não deixasse nenhum vestígio na areia em que seu pé pisou (Apolo do Vaticano)[108]. Os braços e as mãos significam o impulso artístico do universo e a onipotência da natureza, que tudo modifica e configura. — Mais tarde descobriremos que é precisamente essa significação das partes singulares do corpo humano aquela segundo a qual também são figuradas na plástica.

106. *Timeu*, 88 d. (N.A.).

107. *Ilíada*, XV, 78 e ss. (N.T.).

108. Não apenas os exemplos (Juno e Atalante), mas o trecho repete quase literalmente a *História da Arte da Antigüidade* de Winckelmann, que, sobre o *Apolo do Belvedere* (Vaticano), escreve o seguinte: "O *Apolo* do Vaticano caminha como que flutuando sem tocar a terra com a planta dos pés". *op. cit.*, p. 157. (N.T.).

Quarto. Também em repouso a figura humana remete a um sistema de movimentos fechado e perfeitamente equilibrado. Também em seu repouso se vê que, quando quer se movimentar, isso acontecerá com o mais perfeito equilíbrio do todo. Também nisso se revela a significação simbólica da figura humana <607> como uma imagem do universo. Assim como o universo só deixa reconhecer exteriormente a harmonia perfeita e o ritmo de seus movimentos, mas oculta as molas secretas da vida, as oficinas de preparação e produção estando voltadas para dentro, o mesmo também ocorre no corpo humano. — O *sistema muscular* permite que se conheça exteriormente o corpo apenas como um sistema fechado de movimentos, sendo, por isso, símbolo do edifício cósmico universal. Mas, tal como as molas do movimento, os órgãos de assimilação estão ocultos nesse sistema; nas figuras divinas estão suprimidos, inclusive, quaisquer vestígios de veias ou nervos. Essa relação é o fundamento da importância do sistema muscular na pintura e, principalmente, na plástica. Ora, tal relação permanece sempre a mesma, que se compare o sistema muscular com o sistema do movimento universal dos astros, com uma paisagem, como o faz certa vez Winckelmann[109], ou, por exemplo, com o repouso e com o movimento simultaneamente, tais quais os mostra freqüentemente a tranqüila superfície do mar. Ao considerar uma bela paisagem, também reconhecemos somente os efeitos, sem as causas internas e as molas continuamente ativas da formação; deleitamo-nos com o equilíbrio que as forças internas apresentam exteriormente. O mesmo ocorre no sistema muscular. Em sua descrição do belo torso de Hércules[110], Winckelmann diz: "Vejo aqui a excelente ossatura desse corpo, a origem dos músculos e o fundamento de sua posição e movimento, e tudo isso se mostra como uma paisagem divisada do alto das montanhas, sobre a qual a natureza derramou a rica variedade de suas belezas. Assim como as alegres alturas se perdem em suave declive nos vales profundos, que ora se estreitam, ora se alargam, assim também se elevam, de maneira múltipla, majestosa e bela, os nutridos montes de músculos, em torno dos quais, freqüentemente imperceptíveis, as profundezas se contorcem como o curso do rio Meandro e <608> se revelam menos aos olhos que ao sentimento". Noutro lugar, compara o jogo dos músculos dessa mesma figura ao começo de uma agitação do mar, da qual ainda não se conhece a razão: "Assim como", diz ele, "no início de uma agitação marítima a antes tranqüila superfície cresce,

109. *Descrição do Torso do Belvedere*. *op. cit.*, p. 136. A passagem será citada na seqüência por Schelling. (N.T.).

110. *Obras*, vol. I, p. 273. (N.A.).

numa nebulosa inquietação, pelo jogo das ondas, onde cada uma é tragada e de novo expelida pela outra, aqui, igualmente, um músculo deságua, levemente ondulado e flutuante, no outro, e um terceiro, que se eleva entre os dois e parece fortalecer a agitação deles, neles se perde, e nosso olhar é como que tragado junto"[111]. Para dizer numa palavra: a figura humana é uma imagem reduzida da terra e do universo, principalmente porque a vida, com produto de molas internas, concentra-se na superfície e sobre ela se espalha como pura beleza. Aqui já não há nada que faça lembrar carecimento e necessidade, é o fruto mais livre da necessidade interna e oculta, um jogo independente, que já não faz lembrar seu fundamento, mas agrada em si e por si mesmo. Dele também faz necessariamente parte que a figura humana dispense os estranhos revestimentos de que os animais foram dotados, e que também na superfície ela seja somente *órgão*, receptividade imediata com imediata capacidade de reação. Muitos filósofos deploraram a nudez original do ser humano como sendo uma deficiência, uma injustiça da natureza. Com que razão, vê-se pelo que precede.

Da manifestação externa da vida também fazem parte os órgãos do sentido e, entre estes, principalmente o *olho*, por entre o qual, por assim dizer, a luz mais íntima da natureza espreita, olho que é, junto com a testa, o ponto mais privilegiado na cabeça, a qual, por sua vez, é a sede dos órgãos mais nobres.

A figura humana é já em si própria uma imagem do universo, mesmo sem levar em conta a expressão que lhe pode ser dada quando é colocada em ação, quando os movimentos internos da mente como que ecoam exteriormente <609> nela. Por sua primeira compleição, ela se tornou um meio condutor perfeito para as exteriorizações da alma, e já que a arte em geral, mas a plástica em particular, tem de expor, pela manifestação externa, Idéias que estão acima da matéria, nenhum objeto é em geral mais adequado à arte plástica que a figura humana, cópia imediata da alma e da razão.

§ 124. *A arte plástica pode ser reconhecida principalmente por três categorias. A primeira é a verdade ou o puramente necessário, que visa a exposição das formas no singular. A segunda é a graça, que se baseia em medida e proporção. A terceira, como síntese das duas primeiras, é a própria beleza perfeita e acabada.*

Nota. O necessário ou a beleza das *formas* pode ser pensado em geral como a forma real, conseqüentemente, como o puramente rítmico ou como o desenho

111.*Descrição do Torso do Belvedere. op. cit.*, p. 135. (N.T.).

na plástica. — A graça ou beleza das proporções é o ideal; corresponde ao claro-escuro da pintura (embora seja de todo diferente dele) e à harmonia na música. A beleza *perfeita e acabada* ou a beleza ao mesmo tempo das formas e das proporções é de novo, na plástica, o puramente plástico[112].

O *escólio* que dou a essas proposições terá de ser quase inteiramente histórico. Pois as categorias indicadas são as mesmas que a formação artística realmente percorreu (entre os gregos). O estilo mais arcaico foi, como diz Winckelmann, enérgico mas duro no desenho, potente mas sem graça, e tal que a expressão vigorosa diminuía a beleza[113]. Já por essa descrição, mas ainda mais vendo tais obras, por exemplo, as pedras talhadas daquela época, fica claro que o puramente necessário, o rigor e a verdade eram o *dominante* nelas Em todo esforço artístico, o rigor, a determinidade tem de vir antes da graça. Vemos que foi este o caso na pintura, e que os mestres que fundaram a época de Rafael <610> executaram suas obras com o maior rigor e pacientemente até os menores detalhes. Assim, também o estilo ainda austero da plástica precisou surgir antes que os doces frutos da arte pudessem amadurecer. Este foi também o caminho trilhado na plástica por Michelangelo, o qual, no entanto, não foi seguido. Iniciar uma arte pelos traços leves, vacilantes, apenas insinuados, indica um impulso artístico superficial. Somente mediante traços masculinos, embora duros e fortemente delimitados, o desenho pode alcançar a verdade e beleza da forma — (Ésquilo). — Estados bem instituídos começam com leis rígidas e se tornam grandes por meio delas. O estilo arcaico da arte grega se fundou num sistema real de regras, e foi, precisamente por isso, ainda duro e inflexível, como tudo o que acontece segundo regras. O primeiro passo para se elevar à arte e acima da natureza é não mais ter necessidade de recorrer imediatamente a esta por imitação e ter diante de si, não o modelo empírico singular, mas como que o tipo da legalidade que está no fundamento da própria natureza durante a produção. Um tal sistema de regras é como que o protótipo espiritual, que só pode ser apreendido com o entendimento *puro*. Todavia, porque este é somente um sistema *feito*, a arte se distancia da espécie de verdade que a natureza confere a suas produções. Só a partir desse sis-

112.É preciso notar a equivocidade do termo "plástica" (*Plastik*), que ora é o próprio lado real do mundo artístico (*plastiche Seite*, diz o parágrafo 74; cf. abaixo p. 631) oposto ao lado ideal, ora o conjunto formado por arquitetura, baixo-relevo e escultura, ora simplesmente esta última, que em alemão se diz *Skulptur* ou *Plastik*. (N.A.).

113.*História da Arte da Antigüidade, op. cit.*, p. 215. Nessa descrição do estilo arcaico, Winckelmann se vale de sua distinção entre beleza (*Schönheit*) e expressão (*Ausdruck*), retomada aqui por Schelling na oposição entre beleza ou graça e rigor e verdade. (N.T.).

tema mais arcaico e austero surgiu o grande *estilo*, que, conforme a exposição de Winckelmann[114], pôs de lado a inflexibilidade do primeiro, trocou a dureza das formas e os saltos bruscos pela fluidez dos contornos, deu maturidade e tranqüilidade aos gestos e ações violentos, estilo que merece, no entanto, ser chamado de grande, porque o necessário e verdadeiro continuou sendo o dominante nele. O que se lançou fora dele foi apenas aquele sistema aceito e, portanto, ideal das produções anteriores; mesmo assim, comparado à moleza e graça das obras posteriores, o regular e o rítmico ainda lhe permaneceram próprios, de modo que esse estilo ainda é chamado de angular pelos próprios antigos. As obras de Fídias e Policleto são nesse estilo. Nele ainda se <611> sacrificava um certo grau de beleza em prol da correção e verdade das formas; por isso mesmo, a majestade e grandeza das formas tem de aparecer como dureza, em comparação com os contornos ondulantes do estilo gracioso, assim como, mesmo na pintura, o próprio Rafael pode parecer duro em relação a Corregio e Guido Reni. Segundo Winckelmann, monumento desse estilo elevado é, principalmente, o grupo de Níobe, e não tanto pela aparência de dureza quanto pelo conceito, por assim dizer, incriado de beleza e de elevada simplicidade que nele impera. Cito as palavras de Winckelmann como demonstração do grau em que o mais erudito de todos os entendidos reconheceu aquilo que é superior na arte. "Essa beleza", diz ele[115], "é como uma *Idea* não recebida através do véu dos sentidos, que seria gerada num entendimento elevado e numa feliz imaginação, se esta, intuindo, pudesse se elevar até perto da beleza divina; seria gerada numa tão grande unidade de forma e de contorno, que não pareceria ter sido produzida com esforço, mas despertada como um pensamento e insinuada com um *sopro*".

O puramente necessário ou rítmico da plástica se refere à beleza das formas e da figura; a parte harmônica, à medida e proporção. Com a observância desta na arte, aparece o estilo gracioso ou o belo sensível, que, onde compreende ao mesmo tempo a beleza rítmica, se eleva imediatamente à beleza perfeita e acabada. Aqui também sigo inteiramente as indicações de Winckelmann, pois considero de todo impossível querer alcançar princípios mais altos naquelas partes da arte de que tratou. Em comparação com o estilo elevado, o mais excelente desse estilo é o encanto ou *graça*[116], o belo sensível. Para alcançá-lo se

114.*Na História da Arte da Antigüidade*. (N.T.).

115.*Obras*, vol. V, p. 240. (N.A.). [*História da Arte da Antigüidade, op. cit.*, p. 219. A citação está um pouco modificada. A seguir, a palavra *Idea* aparece em latim no original. (N.T.)].

116.Schelling utiliza *Anmut* und *Grazie*, que têm o mesmo sentido, a primeira palavra própria ao vernáculo, a outra introduzida a partir do latim. (N.T.).

exigia evitar no desenho toda aquela angulação que anteriormente ainda era dominante nas obras de Policleto e dos maiores mestres. "Os mestres do estilo elevado", diz Winckelmann[117], "buscaram a beleza unicamente numa perfeita concordância <612> das partes e numa expressão sublime, e mais o belo verdadeiro" — pelo qual entende o belo espiritual — "do que o amável" — ou o belo sensível.

Como o Absoluto, a beleza suprema é, no entanto, sempre igual a si mesma, pura e simplesmente uma só. Todas as representações delineadas na intuição dela tinham, portanto, de se aproximar mais ou menos desse um e, por isso, também de se igualar entre si e se tornar uniformes, como se observa também nas cabeças de Níobe e de suas filhas, que parecem como que apenas quantitativamente diferentes, isto é, segundo a idade e o grau, mas não segundo a espécie de beleza. Em geral aquela espécie sensível da beleza que chamamos graça não pode ser buscada nem colocada ali onde se busca somente o grande, o potente, onde se busca, não o atraente, mas o elevado *em si*, o equilíbrio interno da alma, o afastamento daquilo que revolta o sentimento e a paixão. Mas isso não deve ser entendido como se as obras dos artistas mais antigos fossem privadas de graça. Só se poderia dizer isso, em alguma medida, do estilo mais arcaico e austero mas, com respeito à graça, também temos novamente de aceitar uma diferença entre a mais espiritual e a mais sensível. Os primeiros sucessores dos grandes artistas do estilo elevado conheciam somente a primeira e chegaram a ela somente porque moderaram as belezas elevadas nas estátuas de seus *mestres*, as quais, como diz Winckelmann, eram Idéias como que abstraídas da natureza e formas constituídas segundo um sistema, e com isso obtiveram de novo uma maior diversidade.

Pois o conceito de cada coisa é somente um, e aquilo que é feito, não segundo a natureza, cujo caráter é diferença, mas segundo o conceito, é necessariamente tão um quanto o conceito.

Sobre as duas espécies de graça, diz Winckelmann[118] que ocorre com elas o mesmo que com Vênus, que também tem uma dupla natureza. A primeira, a Vênus celeste, é de uma estirpe mais alta, é formada pela harmonia, e é constante e imutável como as leis eternas <613> desta. A segunda, como Vênus nascida de Diana, é mais sujeita à matéria, uma filha do tempo e apenas uma acompanhante da primeira. Ela desce de sua majestade sem se rebaixar, e com brandura trava conhecimento com aqueles que são atenciosos para com ela.

117.*Obras*, vol. V, p. 243. (N.A.). [*História da Arte da Antigüidade, op. cit.*, p. 221. Em lugar de "expressão sublime" (*erhabene*), Winckelmann escreveu "elevada" (*erhobene*). (N.T.)].

118.*Obras*, vol. VII, pp. 106, 107. (N.A.). [*História da Arte da Antigüidade, op. cit.*, p. 222. (N.T.)].

Aquela, *porém*, se satisfaz consigo mesma e não se oferece, mas quer *ser buscada*, e é por *demais* sublime para se tornar muito sensível. Essa graça mais elevada e mais espiritual *é a que* aparece nas obras dos artistas superiores e mais antigos, no Júpiter Olímpio de Fídias, no grupo de Níobe etc.

Ao primeiro estilo, ou à graça espiritual, o segundo estilo artístico associou a graça sensível, que é significada na mitologia pelo cinto de Vênus. Como é compreensível, isso ocorreu primeiramente na pintura (com Parrásio), pois essa arte se inclina mais imediatamente a ela. O primeiro a exprimi-la em mármore e bronze foi Praxísteles, que, tal como Apeles, o pai da graça, nasceu na Jônia, a pátria de Homero na poesia e da ordem harmônica de colunas na arquitetura.

Já fica claro, pela exposição precedente, que os verdadeiros mestres do belo estilo passaram imediatamente da beleza elevada, rítmica, à beleza perfeita e acabada, a qual vincula a verdade das formas à graça das proporções; e que, privada da beleza elevada, a mera graça sensível só apareceu depois que a arte, tendo subido por aqueles dois degraus até seu ponto culminante, começou de novo a decair pela direção oposta. Se há obras de genuína arte que parecem consagradas principalmente à graça sensível, ao menos o fundamento disso deve ser buscado mais no objeto que na arte. Assim, se o Júpiter de Fídias é uma obra do estilo elevado, a Vênus de Praxísteles é de fato uma obra notável pela graça sensível. Um exemplo perfeito da unificação da beleza elevada e espiritual, na qual não aparece paixão, mas apenas grandeza da alma, com a graça sensível é o *grupo do Laocoonte*. Com respeito a ele, Winckelmann <614> chamou a atenção principalmente para a moderação da expressão nele dominante[119]. Num ensaio dos *Propileus*, Goethe mostrou que é igualmente notável por uma certa graça sensível, que ela possui no singular e no todo[120].

Até aqui consideramos as duas categorias da plástica, o real ou necessário e o ideal ou a graça, meramente em sua universalidade. Temos agora de mostrar por que meio cada uma delas se exprime no singular.

Como já está indicado na própria proposição, o real ou necessário se baseia na verdade e correção das *formas*. Por tal verdade não se entende de

119.Cf., por exemplo, o trecho dos *Pensamentos sobre a Imitação das Obras Gregas em Pintura e Escultura* (*op. cit.*, pp. 142-144; trad. bras., p. 53), citado por Schelling às pp. 557-558. (N.T.).

120.Goethe, admitindo que essa opinião é "paradoxal", escreve: "Atrevo-me, por isso, a repetir mais uma vez: esse grupo do *Laocoonte*, além de todos os restantes méritos reconhecidos, é ao mesmo tempo um modelo de *simetria e diversidade, de repouso e movimento, de oposições e graduações*, que se oferecem juntas, em parte sensivelmente, em parte espiritualmente, àquele que contempla, despertam uma sensação agradável mesmo no elevado patos da representação, e amenizam a tempestade do sofrimento e da paixão mediante graça e beleza". (Goethe, *Sämtliche Werke*. Zurique, Artemis, 1954, vol. 13, p. 163.) (N.T.).

maneira alguma aqui a verdade empírica, mas a verdade mais alta, que se baseia em conceitos abstratos, separados da natureza e da particularidade, e apreendidos com o entendimento puro (que isso seja lembrado como *nota*), como a verdade nas obras do estilo arcaico. A verdade, no sentido supremo, é a essência mesma das coisas, a qual, no entanto, é constituída em forma na natureza e tornada mais ou menos confusa e irreconhecível devido à particularidade. Por isso, essa espécie superior de verdade não pode surgir imediatamente da imitação da natureza, mas apenas de um sistema de conceitos que de início molda um estilo mais duro e angular, até que também esse sistema de regras se torna ele mesmo novamente natureza, e a graça aparece, pois o sinal da graça é a facilidade; mas tudo o que acontece por natureza, diz um antigo, acontece facilmente. Aquela espécie suprema da verdade, como já demonstrou o § 20, é um em si com a beleza, e assim os mestres do estilo elevado, quando aspiravam unicamente por essa espécie de verdade, alcançavam, por isso mesmo, imediatamente a beleza espiritual. Não imitavam o individual, no qual sempre se acham, em maior ou menor medida, formas que podem mostrar mais perfeição, mas um conceito universal, a que nenhum objeto singular ou particular existente podia ser adequado. Assim como a ciência tem de se despojar daquilo que é pessoal — inclinação e interesse — para alcançar a verdade em si e por si mesma, <615> também aqueles a alcançaram quando afastaram de suas imagens tudo o que dizia respeito à inclinação pessoal.

Para ir agora ao singular: a verdade abstrata na constituição das formas singulares do corpo humano se baseia principalmente em exprimir, também corporalmente, a preponderância do espírito, portanto, em fazer com que os órgãos que indicam relações mais espirituais preponderem sobre os que têm mais uma destinação sensível. Nisso se funda o chamado perfil grego, que não indica outra coisa senão uma preponderância das partes mais nobres da cabeça sobre as menos nobres. Nisso se funda o destaque dado aos olhos, próprio do estilo *elevado*, que se alcançava figurando-os sempre como se fossem mais fundos do que em geral aparecem na natureza. Isso realmente ocorria segundo um conceito inteiramente abstrato, a fim de produzir mais luz e sombra nessa região e, com isso, destacar mais viva e eficazmente o olho, que havia se tornado irreconhecível, especialmente em figuras muito grandes. Também com respeito ao olho, nos tempos mais antigos não se visava imitar, mas somente assinalar simbolicamente a natureza (como demonstra o apresentado há pouco), e disso se segue também que a pupila, por exemplo, só foi especialmente indicada em períodos artísticos posteriores. De resto, como foi dito, a beleza das formas no singular consistia principalmente na moderação de todas as partes que

se referissem de perto à nutrição ou, em geral, ao lado animal e à volúpia, por exemplo, um peito feminino muito exuberante, que as gregas se empenhavam em moderar já na natureza, lançando mão de meios artificiais. Em compensação, o tórax masculino, sobretudo, era esplendidamente abaulado, e mesmo numa certa proporção inversa à sublimidade da cabeça e da testa. Em todas as pedras esculpidas, as cabeças de Netuno, a quem o tórax era consagrado, se encontram executadas até abaixo do tórax, o que é muito mais raro entre as outras divindades. Nas divindades mais nobres, o abdome aparecia sem o ventre propriamente dito, reservado somente a Sileno e aos faunos. Além da moderação geral em regiões particulares do corpo, os artistas gregos se esforçavam <616> por imitar na arte também aquelas naturezas mistas de masculino e de feminino, que a languidez asiática criou emasculando jovens delicados, para de certo modo representar um estado de inseparabilidade e identidade dos sexos, estado que, alcançado numa espécie de equilíbrio, que não é mera nulidade, mas fusão real de ambos caracteres conflitantes, pertence ao que de mais alto a arte é capaz.

Quanto ao segundo aspecto da arte plástica, a saber, *medida e proporção das partes*, este é um dos mais difíceis e sobre o qual ainda menos se chegou a um acordo pela teoria. É sem dúvida manifesto que os artistas gregos tinham regras determinadas para a proporção no todo e no singular; somente a partir de um tal sistema de proporções se deixa conceber a concordância entre as obras dos antigos, que parecem ser quase todas como de uma única escola. (Os textos dos teóricos antigos se perderam). A esse respeito, alguns fizeram, é certo, abstrações empíricas partindo das obras deles, mas ainda faltam totalmente fundamentos universais ou uma dedução dessas proporções a partir de tais fundamentos, e sobre esse assunto o próprio Winckelmann insere em sua história da arte uma indicação de Mengs altamente ininteligível, segundo o próprio testemunho de artistas[121]. No tocante, portanto, à execução artística, o que se pode fazer até agora é apenas recomendar ao *aprendiz* de arte a observação empírica das proporções adotadas nas obras mais belas da Antigüidade, dado que no mundo moderno jamais se formou novamente uma verdadeira escola de arte ou um sistema da arte como entre os antigos. Mas aqui a teoria tem uma lacuna que, para ser preenchida, ainda se requerem

121.*História da Arte da Antigüidade, op. cit.*, p. 173. Contrariando os "artistas" citados por Schelling, Winckelmann afirma, nessa passagem, que a regra "infalível" da proporção do rosto em relação ao corpo nos antigos é indicada por Mengs de "uma maneira mais correta e exata do que aconteceu até agora, e ele está provavelmente na verdadeira pista dos antigos". (N.T.).

muitas investigações que teriam de se estender não apenas a esse objeto particular, as proporções da figura humana, mas a uma lei universal de todas as proporções na natureza.

A beleza última, perfeita e acabada, surge do vínculo das duas primeiras espécies, a beleza das formas e a beleza <617> das proporções. O supremo representante dessa beleza entre as obras que nos restaram da Antigüidade é a *estátua de Apolo*, da qual Winckelmann diz que, dentre todas elas, é o ideal supremo da arte. "O artista", diz[122], "construiu essa obra inteiramente voltado para o ideal, e só tirou da matéria o tanto necessário para executar sua intenção e torná-la visível. Sua criação se eleva acima da humanidade, e sua posição dá testemunho da grandeza de que está imbuída. Uma eterna primavera, como nos felizes Elísios, reveste de agradável juventude a atraente masculinidade da idade viril e brinca sobre a orgulhosa construção de seus membros".

Em todas as obras dessa espécie, a elevação e a grandeza estão em geral moderadas pela *graça*, mas não rebaixadas, e inversamente: animada por uma beleza superior e espiritual, a graça é ao mesmo tempo sublime e severa.

§ 125. *A arte plástica é a formação-em-um perfeita e acabada do infinito no finito*. Pois em sua perfeição e acabamento *toda* unidade, por exemplo, a da formação-em-um do infinito no finito, encerra a outra em si. Ora, a plástica é, entre as formas reais da arte, aquela unicamente que equipara a unidade real, a da forma, e a unidade ideal, a da essência (segundo o § 105). Por conseguinte, é também a formação-em-um perfeita e acabada do infinito no finito.

Nota. (Música é a formação-em-um da unidade na multiplicidade *como tal*, como forma, logo, real; pintura, a formação-em-um da forma na essência como tal, logo puramente *ideal*).

Corolário 1. Próprio da arte plástica é, principalmente, sublimidade. — Segundo o conceito da sublimidade, § 65. Pois esta é realmente o universo verdadeiro intuído no universo relativo. Ora, a formação-em-um do infinito no finito não pode ser realmente perfeita e acabada na plástica, sem que ao mesmo tempo o próprio finito seja, como tal, <618> relativamente infinito. Portanto, na plástica, é sobretudo o infinito relativo ou sensível que se torna símbolo do infinito em si e absoluto.

122.*Obras*, vol. VI, p. 260. (N.A.). [Citação, com pequena omissão, da descrição do *Apolo do Belvedere* da *História da Arte dos Antigos, op. cit.*, p. 364. (N.T.)].

Para ser expressão real, visível, da razão, a figura humana, que é o objeto principal da plástica, tem de ser infinita e um universo já mediante o puramente finito nela, como também foi demonstrado no que precede.

Nota. O efeito principal da arte e, sobretudo, da arte plástica é que o absolutamente grande, o *em si* infinito, seja apreendido na finitude e como que medido *num único olhar*. É por esse intermédio que a formação-em-um do infinito no finito se exprime para o sentido. O grande em si e absoluto apreendido na finitude não é *restringido* e nada perde de sua grandeza por aparecer ao espírito em toda a conceptibilidade de um finito; pelo contrário, toda a sua grandeza se manifesta para nós precisamente mediante essa apreensibilidade. Aqui volta em grande parte aquilo que Winckelmann chama de *simplicidade elevada* na arte. Poder-se-ia dizer que essa simplicidade na grandeza, com a qual uma elevada obra de arte se expõe para nós, é a expressão exterior daquela formação-em-um interna do infinito no finito, que constitui a *essência* da obra de arte. Tudo o que é grande aparece executado com simplicidade, assim como, ao contrário, tudo o que é interrompido, e que tem de ser considerado em separado, também nos dá a impressão de pequenez e, onde for totalmente exagerado, de insignificância.

Corolário 2. A primeira proposição também pode ser expressa assim: a arte plástica expõe o contato supremo da vida com a morte. — Pois o infinito é o princípio de toda vida e por si mesmo vivo; mas o finito ou a forma é morta. Ora, visto que nas obras plásticas ambos passam à maior unidade, aqui vida e morte se encontram como que no ápice de sua unificação. Tal como o homem, o universo é uma mistura do imortal e do mortal, da vida e da morte. Mas, na Idéia eterna, aquilo que aparece como mortal foi conduzido à identidade absoluta com o imortal <619> e é apenas forma do infinito em si. É como tal que ele se expõe nas obras plásticas, como diz Winckelmann na passagem citada antes[123]: o escultor de Apolo tomou para essa obra somente tanta matéria quanto necessária para sua intenção espiritual. Aqui, matéria e conceito são verdadeiramente um; aquela é somente o conceito transformado em objetividade, portanto ele mesmo, só que visto por um outro lado.

§ 126. *Na plástica, a regularidade geométrica cessa de ser dominante.* — Pois aqui não há uma legalidade finita, apreensível pelo mero entendimento, mas

123.Acima, p. 617. (N.T.).

uma legalidade infinita, apreensível somente pela razão, legalidade que é ao mesmo tempo a liberdade. Toda plástica é transcendente em relação à legalidade finita.

A pintura ainda está subordinada a ela (à regularidade geométrica), porque expõe uma verdade finita, limitada. A pintura tem de observar a perspectiva linear unicamente porque está limitada a um ponto de vista finito. A plástica visa uma verdade de todos os pontos de vista, portanto, infinita[124]. As formas das artes plásticas são tão pouco determináveis por aquela legalidade finita, quanto as formas do corpo humano em si e por si mesmas. Se alguém quiser exprimir as formas de um belo corpo em linhas, estas serão tais que mudarão continuamente seu centro e, quando prolongadas, jamais descreverão uma figura regular como o círculo. Com isso se põe uma maior diversidade e, ao mesmo tempo, uma maior unidade. Maior diversidade, pois o círculo, por exemplo, é sempre igual a si mesmo. Maior unidade, pois, suponha-se que a construção do corpo seja constituída de formas que se assemelham ao círculo, então uma excluiria a outra, não haveria continuidade de uma a outra, ao passo que, no belo corpo orgânico, cada forma aparece como a expressão imediata da outra, precisamente porque *nenhuma* é particularmente limitada.

§ 127. *A plástica, sobretudo, pode criar de maneira colossal.* — É o que ocorre em comparação com a pintura e com o baixo-relevo. *Fundamento*: porque cria de maneira totalmente independente de um espaço <620> que a pintura e o baixo-relevo ainda têm de expor junto com o objeto. Se a pintura quisesse criar de maneira colossal, ela aumentaria igualmente, ou não, o espaço que concede ao objeto. No primeiro caso, a proporção permaneceria sem modificação; no segundo, surgiria somente o informe, mas de modo algum o grande, porque a relação não está suprimida. Uma vez que toda avaliação de grandeza se baseia em relações com um espaço empírico dado, a arte só pode figurar o colossal, sem cair no informe, quando, no interior de suas próprias exposições, está livre das limitações do espaço que é distinto do objeto.

Nota. Pois o espaço, grande ou pequeno, que se encontra casualmente fora do objeto não tem influência alguma sobre a avaliação da grandeza deste. — Alguns modernos objetaram, contra o colossal Júpiter de Fídias, que, se se erguesse do trono (pois fora representado sentado), teria de deitar abaixo o teto do templo, e

124.Idéia semelhante na *Kunstlehre* de Schlegel, *op. cit.*, p. 121. (N.T.).

consideraram isso uma impropriedade. Esse juízo é inteiramente *não-artístico*. Toda obra plástica é um mundo por si, que tem, como o universo, seu espaço em si mesmo, e também só tem de ser avaliada e julgada a partir dela mesma; o espaço exterior lhe é contingente e em nada pode contribuir para a avaliação dela.

§ 128. *A plástica expõe seus objetos como as formas das coisas, tais como estão concebidas na absoluta formação-em-um do real e do ideal.*

Da música se demonstrou (§ 83) que suas formas são formas das coisas tais como existem na unidade real; da pintura, tais como estão prefiguradas na unidade ideal (§ 88). Ora, uma vez que (§ 105) a plástica é a forma artística na qual a absoluta formação-em-um de ambas as unidades se objetiva, ela também expõe seus objetos como formas das coisas tais como estão concebidas na absoluta formação-em-um do real e do ideal.

Escólio. Da pintura se demonstrou, no corolário 1 do § 88, que ela visa principalmente exposições das Idéias como tais. <621> É que cada Idéia, como perfeita imagem e semelhança[125] do Absoluto, tem, como este mesmo, dois lados, um real e um ideal. Intuídas pelo lado real, as Idéias aparecem como coisas; somente pelo lado ideal aparecem como *Idéias*, ainda que aquilo em que ambos os lados são um seja de novo ele mesmo *a* Idéia. A pintura expõe, portanto, as Idéias principalmente *como Idéias*, isto é, pelo lado ideal; a plástica, porém, de tal maneira que são, ao mesmo tempo, inteiramente Idéia e inteiramente coisa. A pintura de modo algum faz seus objetos passarem por reais, mas quer expressamente que sejam considerados como ideais. Ao expor seus objetos como *Idéias*, a plástica os faz passar ao mesmo tempo por coisas, e inversamente; expõe, portanto, realmente *o absolutamente ideal* também *ao mesmo tempo como o absolutamente real*, e isso é, sem dúvida, o ápice supremo da arte plástica, por meio do que retorna à *fonte* de toda arte e de todas as Idéias, de toda verdade e beleza, isto é, à divindade.

§ 129. *A plástica satisfaz a si mesma em suas exigências supremas unicamente pela exposição dos deuses.* — Pois expõe principalmente as Idéias absolutas, que, como ideais, são ao mesmo tempo reais. Mas as Idéias, intuídas realmente, são deuses (§ 28); a plástica precisa, portanto, principalmente das naturezas divinas etc.

125.Em alemão: *Ebenbild*. (N.T.).

Escólio. Essa afirmação não deve ser entendida empiricamente, isto é, como se a arte plástica jamais tivesse atingido sua verdadeira altura sem expor deuses. Sem dúvida, é certo que a necessidade em que se encontravam os artistas gregos de esboçar imagens dos deuses os obrigou mais imediatamente a se elevar acima da matéria, a penetrar no reino do abstrato e incorpóreo, e a buscar o extraterreno e o que está separado da natureza necessitada e dependente. Mas isso quer dizer propriamente que, em si e por si mesma, e se quer satisfazer apenas *a si mesma* e a suas exigências particulares, a plástica tem de expor deuses. Pois sua tarefa particular é precisamente expor o absolutamente ideal ao mesmo tempo como o real e, portanto, como indiferença, que pode existir, em si e por si mesma, somente nas naturezas divinas.

Pode-se portanto dizer que, em si e <622> por si mesma, toda obra superior da plástica é uma divindade, mesmo que ainda não exista um nome para ela, e que, entregue a si mesma, exporia, como realidades, todas as possibilidades contidas na indiferença suprema e absoluta; teria, com isso, de completar por si mesma todo o círculo de figuras divinas e inventar os deuses, caso eles não existissem. Por outro lado, é preciso dizer: já que a essência do politeísmo grego (segundo aquilo que foi demonstrado nos §§ 30 e ss.) consistiu, de um lado, na pura limitação e, de outro, na indivisa absolutez; já que, além disso, o mundo dos deuses constituía em si novamente uma totalidade, um sistema fechado, por isso mesmo também foi dada muito cedo à arte plástica a possibilidade de se limitar, de apreender seus objetos em formas rigorosamente separadas, e de delinear um sistema de figuras divinas tão fechado em si quanto o que já existia anteriormente na mitologia. Por isso mesmo, a arte plástica dos gregos formou de novo, por si mesma, um mundo que, como é interiormente perfeito e acabado, também de nada carece exteriormente, no qual todas as possibilidades estão realizadas, todas as formas separadas e rigorosamente determinadas. Da mesma maneira que o aspecto das divindades femininas, o aspecto de Júpiter, de Netuno e de todas as divindades masculinas era um aspecto determinado para todo o sempre. (Completa semelhança das cabeças em todas as moedas). Com isso, a arte se tornou como que canônica e exemplar; nela já não havia escolha, o necessário imperava.

§ 130. *As obras da arte plástica trarão em si principalmente os caracteres das Idéias em sua absolutez.* — Conseqüência imediata do que precede.

Escólio. A essência das Idéias é que nelas possibilidade e realidade são sempre, ou melhor, são intemporalmente um; que elas são de fato e ao mesmo

tempo tudo o que podem ser. Com isso surge a suprema satisfação e — porque nesse estado não se pode pensar nenhuma falta ou deficiência, portanto nada existe pelo qual possam se afastar de sua tranqüilidade — o supremo equilíbrio e a mais profunda tranqüilidade na mais alta atividade.

<623> Esse caráter, tal como indicado aqui, é o caráter das figuras plásticas dos deuses, isto é, cada qual à sua maneira. Cada um deles é perfeito e acabado, repousa em satisfação suprema, sem parecer inativo por isso. Somente *a* atividade que suprime o equilíbrio da alma, somente a seriedade e o trabalho, que sulcam a fronte dos mortais, bem como o prazer e o desejo, que os fazem sair de si mesmos, somente estes desapareceram do semblante deles. Nessa sublime indiferença, nenhuma possibilidade pode preceder a realidade; por isso "juntamente com a inclinação, deles se apagou também todo vestígio de vontade que não fosse ao mesmo tempo ação e satisfação"[126]. Eles aparecem como seres que existem pura e simplesmente em função de si mesmos e inteiramente em si mesmos. Mostram-se ilimitados exteriormente, pois não estão, por assim dizer, no espaço, mas o trazem em si como criação fechada. Afastado de todo contato alheio, aquilo que neles é realmente limitação também aparece como perfeição e absolutez deles. Mediante estas, precisamente, existem em si mesmos.

§ 131. *A lei suprema de todas as figuras plásticas é indiferença, equilíbrio absoluto entre possibilidade e realidade.* — Conseqüência imediata do precedente. Essa lei é universal, pois a obra plástica superior é já por si um deus, mesmo quando deva expor um mortal. Também o ser humano quando sofre, deve sofrer como sofreria um deus, se disso ele fosse capaz[127]. Do conceito dos deuses já se segue que aparecem desvinculados de todo sofrimento, e somente Prometeu, o protótipo de toda arte trágica, sofre como deus. Portanto, nas figuras divinas, em si e por si mesmas, não pode ser encontrada nenhuma expressão que mostre a supressão do equilíbrio interior da alma.

126 Friedrich Schiller, *A Educação Estética do Homem.* (N.A.). A passagem a que se refere o autor vem imediatamente após à afirmação capital do texto onde Schiller afirma que o homem "*somente é homem pleno quando joga*". Vale, pois, a pena citá-la mais extensamente, para que se possa aferir a apropriação que dela faz Schelling: "Guiados pela verdade dessa afirmação, [os gregos] fizeram desaparecer da fronte dos deuses ditosos tanto a seriedade e o trabalho, que marcam o semblante dos mortais, quanto o prazer iníquo, que lhes alisa a face vazia; libertaram os perenemente satisfeitos de toda finalidade, dever ou preocupação, fazendo do *ócio* e da *indiferença* o invejável destino do estamento divino: um nome apenas mais humano para a existência mais livre e mais sublime... Animados por esse espírito, fizeram desaparecer da face de seu Ideal, juntamente com a *inclinação*, todos os vestígios da vontade, ou melhor, tornaram-nos irreconhecíveis, pois que souberam ligá-los na união mais íntima". (São Paulo, 3ª ed., Iluminuras, 1995, pp. 84-85).

127. Isto é, se o deus fosse capaz de sofrer. (N.T.).

Na construção da pintura se afirmou (§ 87) que a expressão tinha de ser moderada também nas exposições dela. Só que na pintura isso não é tão imediatamente o caso quanto na plástica. A pintura tem de moderar a expressão, a fim de que não <624> seja prejudicial à beleza, pela qual se entende aqui a beleza *ideal*, a graça, a que principalmente aspira a pintura, como forma ideal. Só que, na plástica, a expressão moderada e o aspecto que deixa reconhecer um estado interiormente equilibrado da alma, são em si necessários pela vocação que tem de ser uma imagem da natureza divina e da indiferença que nela mora. Isso é o primeiro: a beleza é o efeito necessário e imediato ou o fenômeno dele. Assim, beleza e verdade têm, em sua absolutez, um fundamento comum — a indiferença.

Cito apenas alguns exemplos dessa expressão tranqüila, elevada acima da paixão e da violência em obras gregas, tanto as que representam deuses, quanto as que representam naturezas mortais.

O protótipo supremo da tranqüilidade e da indiferença é o Pai dos deuses; por isso, é representado em eterna serenidade, como que intocado por sentimentos[128]. Uma maior atividade pode ser atribuída a Apolo, pois que é o deus *ideal* entre os deuses. Essa maior atividade é expressa pela sublimidade de seu modo de andar, pelo ímpeto arrojado de seu corpo, sobre o qual a beleza eterna brinca. De resto, nele também a suprema beleza está formada na mais profunda tranqüilidade. "Nenhuma veia, nenhum nervo", diz Winckelmann[129], "esquenta e excita esse corpo, mas sim um espírito celeste, que, desaguando como um rio suave, preencheu como que todo o contorno de sua figura." — Ele é representado no momento em que persegue Píton, contra a qual primeiro utiliza seu arco, depois a alcança com seu passo poderoso e, em seguida, a abate. Mas ele não se fixa no seu objeto. "Do alto de sua suficiência, seu olhar sublime se dirige como que ao infinito, muito além de seu triunfo. O desprezo paira em seus lábios, e o aborrecimento consigo lhe entra pelas narinas e lhe sobe até a fronte orgulhosa. Mas a paz que sobre ela pousa num silêncio divino, permanece imperturbada etc."[130].

<625> Na pintura já se tratou dos principais exemplos da expressão moderada na exposição da ação e paixão humana, o Laocoonte e a Níobe. Mas sobre esta última quero ainda observar que, já pelo objeto, faz parte das obras mais elevadas. A plástica como que se expõe a si mesma nela, e ela é o protóti-

128. "É num tal repouso que o grande poeta figura o Pai dos deuses, que comove todo o céu apenas com o franzir das sobrancelhas e com o sacudir dos ombros". Winckelmann, *História da Arte da Antigüidade*, *op. cit.*, p. 165. Cf. acima, p. 401. (N.T.).

129. *Ibidem.* (N.A.).[*História da Arte da Antigüidade*, *op. cit.*, p. 365. (N.T.)].

130. Winckelmann, *História da Arte da Antigüidade*, *op. cit.*, p. 365. (N.T.).

po da plástica, tanto talvez quanto Prometeu o é da tragédia. Toda vida se baseia no vínculo de um em si infinito com um finito, e a vida como tal aparece somente na oposição de ambos. Onde há unidade suprema ou absoluta deles, há, considerada relativamente, morte, mas, por isso mesmo, novamente vida suprema. Ora, visto que em geral é obra da arte plástica expor aquela unidade suprema, a vida absoluta, da qual ela mostra as reproduções, aparece já em si e por si mesma e, comparada com o fenômeno, como morte. Mas em Níobe a arte já exprimiu ela mesma esse mistério, porque expõe a suprema beleza na morte, e a tranqüilidade própria somente à natureza divina, mas inacessível à natureza *mortal* — ela deixa que se alcance *essa* tranqüilidade, como que para indicar que, em relação ao mortal, a passagem para a vida suprema da beleza tem de aparecer como morte. Aqui, portanto, a arte é simbólica de uma dupla maneira, a saber, ela se torna novamente a intérprete de si mesma, de modo que aquilo que toda arte quer, se encontra diante dos olhos, expresso em Níobe.

Nota concernindo a relação com a pintura. — A pintura é a forma artística puramente ideal. A essência do ideal = atividade. Por isso, na pintura se permite mais atividade e mais expressão da paixão. Só que ocorre uma única limitação, a de que a beleza sensível, o encanto e graça não sejam suprimidos. Somente para a plástica é possível expor aquela última beleza, que é sublimidade, e que, como total indiferença do infinito e do finito, reside somente em Deus.

Ainda algumas determinações da arte plástica.

Devido à infinita repetição de tudo em tudo, é de esperar que também na plástica κατ᾽ ἐξοχήν retornem novamente as outras <626> formas plásticas, embora em validez bem restrita. — A isso se referem as proposições seguintes.

§ 132. *A parte arquitetônica da plástica, desde que nela ocorra de uma maneira subordinada, é o drapejamento ou vestuário.*

O drapejamento é arquitetônico, porque é, em maior ou menor medida, somente uma alegoria ou indicação (eco) das formas da figura orgânica. Essa indicação se baseia sobretudo na oposição entre as dobras e o liso, o sem dobras. Quando uma vestimenta desce livremente pelos dois lados de um braço levantado, na natureza ela jamais fica sem dobras, que se situam onde há cavidade[131]. — Nas obras do estilo antigo, as dobras são, *na maioria*, retas. No estilo artístico mais belo, perfeito e acabado, eram mais em arcos, quebrados para

131. A frase se encontra quase literalmente na *História da Arte da Antigüidade*, *op. cit.*, p. 202. (N.T.).

dar mais diversidade, mas de tal modo que, como ramos, saíssem de maneira bem suave de um tronco comum. De fato, não pode haver arquitetônica mais magnífica e bela do que a do mais perfeito e acabado drapejamento das obras gregas. A arte de expor o nu se potencializa aqui como que a si mesma, quando deixa reconhecer a forma orgânica também através de um meio estranho; e quanto menos imediatamente, quanto mais mediatamente expõe, tanto mais bela se torna essa parte da arte. No entanto, o drapejamento permanece sempre subordinado ao nu, que é o verdadeiro e primeiro amor da arte. A arte despreza o velamento, se é meramente meio e não novamente transformado ele mesmo em alegoria da beleza, pois ela é inteiramente formada para o sentido supremo, e despreza o sentido inferior, mesmo quando está despida. Da mesma maneira que nenhum povo teve um sentido mais elevado para a beleza do que os gregos, também nenhum esteve mais longe daquele pudor falso e incasto que se chama de decência. O drapejamento nas obras de arte não podia, por isso, ter nenhum fim fora da arte, e só podia se desenvolver em função da beleza, mas não conforme aquilo que se chama de intenção moral; por isso, também a vestimenta grega é a única que pode ser chamada de bela.

<627> § 133. *A parte pictórica da plástica, caso nela pudesse ocorrer, teria de se referir ao agrupamento* ou composição de diversas figuras numa ação comum. — Pois já que numa composição de grande tamanho seria inevitável que figuras isoladas fossem cobertas por outras, e necessário um ponto de vista certo e determinado para a contemplação do todo, a plástica se daria, por isso, uma limitação semelhante à da pintura. Mas já pela própria questão se vê quão necessariamente a plástica tem, com respeito à composição, de se limitar a poucas figuras, e pode fazê-lo tanto mais, quanto é a única arte plástica para a qual a figura basta em si e por si, e não carece de nada além dela. A pintura tem ao menos de expor o fundo e se contenta menos com uma única figura, simplesmente porque tem de conferir significação ao espaço. Mas precisamente porque acrescenta o fundo a seus objetos, a pintura possui ao mesmo tempo o meio de ligação deles, ao passo que, se quisesse ligar inúmeras figuras por um meio exterior, por exemplo, o chão em que estão plantadas, a plástica, onde cada qual é fechada por si e em todas direções, daria uma importância grande demais àquilo que é inessencial.

Pode-se, portanto, afirmar que precisamente na absolutez da plástica reside o fundamento por que ela não se alarga em composições maiores, pois toda a sua grandeza está encerrada numa única ou em poucas figuras, grandeza que não se baseia na ampliação no espaço, mas unicamente na perfeição e acaba-

mento interno e no fechamento do objeto; uma grandeza, portanto, que não é apreciada empiricamente, mas segundo a Idéia. Assim como a natureza chega à perfeição e acabamento de cada uma de suas obras orgânicas porque suprime a distância e a largura, e apresenta tudo de modo concêntrico, assim também a arte plástica se encerra na plástica como sua floração porque atrai tudo para o centro e se amplia até a totalidade, quando *aparentemente* está se limitando.

<628> Encerro a construção da plástica com algumas

OBSERVAÇÕES EM UNIVERSAL SOBRE A ARTE PLÁSTICA EM GERAL

Já de início construímos a arte plástica em geral como a parte real do mundo artístico, a unidade que está no fundamento dela sendo, pois, a formação-em-um da identidade na diferença. Esta existe, sem dúvida, de maneira perfeita e acabada ali onde o universal é todo o particular, e o particular, todo o universal. Isso ocorre, antes de mais nada, apenas na plástica. Estamos, pois, seguros de ter perfeito a construção da arte plástica, isto é, retornado a seu ponto inicial. O círculo universal em que entram essas formas é o da unidade real, que, exposta em seu em-si, é ela mesma novamente indiferença. Dela resultam, por diferenciação, a forma real e a forma ideal, aquela como música, esta, como pintura. Ela mesma só se exprime perfeitamente como indiferença na plástica.

À seqüência das artes fundamentais por nós estatuída poder-se-ia opor a seguinte. Admitindo-se e pressupondo-se, poder-se-ia dizer, que a arte plástica corresponde à unidade real e tem de ser construída em suas formas de acordo com as formas desta última, a plástica corresponderá então necessariamente, no sistema da arte, à matéria na natureza e designará a primeira potência das artes plásticas. Aqui, o em-si da arte se reveste, como o em-si da natureza, inteiramente de matéria e corpo. Pela segunda potência, a matéria se torna ideal: na natureza, pela luz; na arte, pela pintura. Finalmente, na terceira potência, a potência real e a ideal se tornam um; aquilo que está vinculado ou formado-em-um ao real ou à matéria se torna sonoridade ou ruído; na arte, música ou canto. Aqui, portanto, o ato absoluto de conhecimento está em maior ou menor medida livre dos grilhões da matéria e, pondo a ela mesma meramente como acidente, é objetivado e reconhecível como ato da formação-em-um da subjetividade eterna na objetividade. — Aqui há, portanto, a ordem inversa à daquela por nós aceita. Essa ordem ainda pareceria ser <629> recomendável, porque faz tornar mais imediata e contínua a passagem da arte plástica à arte da palavra. A matéria aos poucos se dissolve no ideal: na matéria, ela já dissolve no

relativamente ideal, na luz; na música, e ainda mais na palavra e na poesia, ela se dissolve no verdadeiramente ideal, na mais perfeita manifestação do ato absoluto de conhecimento.

O mal-entendido sobre o qual essa ordem se basearia, seria o mal-entendido em relação às potências na filosofia. Não se trata de dizer que as potências formam oposições verdadeiras, *reais*, mas que são formas universais, que retornam de igual maneira em todos os objetos. Por exemplo, a potência do orgânico de modo algum é meramente a própria essência orgânica, mas também existe, de maneira igualmente necessária e determinada, na própria matéria, só que aqui subordinada ao inorgânico. A matéria é inorgânica, orgânica e racional ao mesmo tempo e, por isso, uma imagem do universo em geral. A plástica, como terceira potência da arte plástica, expõe, como *desenvolvido*, precisamente aquilo que é expressão da razão na matéria, e passa aqui inclusive por diferentes níveis, pois, por exemplo, como arquitetura, desenvolve a matéria ou o inorgânico somente até a alegoria do orgânico e, mediatamente, da razão. Portanto, ainda que recaísse sob a primeira potência porque toma a matéria por corpo, nela, isto é, sob o expoente comum da primeira potência, a plástica seria novamente a terceira potência, pois expõe a razão como a essência da matéria. Dessa maneira, portanto, assim como a *natureza* expõe novamente a primeira potência em referência ao universo em seu todo, assim também a arte plástica se comportaria como a primeira potência em referência ao universo da arte em seu todo.

Mas o que decide sobre a ordem das três formas fundamentais da arte plástica, é o seguinte.

Toda arte plástica é formação-em-um do infinito no finito, do ideal no real. Uma vez, portanto, que visa em geral a transformação do ideal no real, a manifestação mais perfeita do ideal como um real, a transformação absoluta do primeiro no segundo tem de marcar o ápice da arte plástica.

<630> Fica por si mesmo claro que, na proporção em que a arte é *real*, ou seja, na proporção em que forma o infinito em um com o finito, ela também aparece como *real*; ao contrário, na proporção inversa dessa transformação, ainda aparece, em maior ou menor medida, como *ideal*. Assim, na música, a formação-em-um do ideal no real ainda aparece *como ato*, como um acontecimento, não como um ser, e como mera identidade relativa. Na pintura, o ideal já se contraiu em contorno e figura, mas sem ainda aparecer como real; ela expõe meramente modelos do real. Finalmente, na plástica, o infinito está inteiramente transformado no finito, a vida na morte, o espírito na matéria, mas por isso mesmo, e *somente* porque é inteira e absolutamente *real*, a obra plástica também é de novo absolutamente ideal. — A ordem por nós estabelecida é,

pois, a ordem fundada na própria coisa, e encontraremos de novo uma relação igual na série ideal, na poesia, na qual igualmente a potência suprema reside na transformação de um ideal num ser completo, numa realidade exposta *como efetiva*, em oposição à qual a lírica, por exemplo, aparece como sendo muito mais ideal.

Com isso, o círculo das artes plásticas estaria percorrido. Por isso, agora nos voltaremos para o *lado ideal* do mundo artístico, que é a poesia em sentido mais estrito, a saber, poesia quando se exprime por meio de palavra e linguagem.

Lembro aqui as seguintes proposições fundamentais:

1. Segundo as demonstrações apresentadas já no início (§ 8), o universo é dividido em dois lados, que correspondem às duas unidades no Absoluto. Numa, considerada *por si*, o Absoluto aparece meramente como *fundamento* de existência, pois é aquela na qual ele figura sua unidade eterna na diferença. Na outra, o Absoluto aparece como *essência*, *como* Absoluto, pois tal como lá (na primeira unidade) a essência se constitui em forma, aqui, inversamente, a forma se constitui em essência. Lá, portanto, a forma é o dominante; aqui, a essência.

2. <631> Os dois lados do absolutamente ideal são essencialmente um; pois aquilo que num é expresso realmente, no outro é expresso apenas idealmente, e vice-versa; ambos são, portanto, considerados separadamente, apenas os modos diferentes de manifestação do um e mesmo.

Em sua separação da outra unidade (na qual a forma se constitui em essência), a natureza aparece mais como criada, a unidade ideal, como criadora: numa, porém, está, por isso mesmo e necessariamente, aquilo que está na outra. Segundo o § 74 (corolário geral), a natureza é o lado plástico, sua imagem é a Níobe da arte plástica, petrificada com seus filhos; o mundo ideal, a poesia do universo. Lá, o princípio divino se encobre num outro, no ser; aqui, ele aparece como aquilo que é, como vida e agir. Mas essa diferença é, de novo, uma mera diferença da forma, como inicialmente se demonstrou no que diz respeito à arte plástica e à arte da palavra. Considerada em si, a natureza é de novo o mais originário, o primeiro poema da imaginação divina[132]. Os antigos e, depois deles, os modernos, chamaram o mundo real de *natura rerum*[133], o nascimento das coisas. É nele que as coisas eternas, isto é, as Idéias, se tornam

132. Em alemão: *göttliche Imagination*. (N.T.).

133. Esse é, como se sabe, o título do poema de Epicuro, elogiado e comentado mais adiante por Schelling (pp. 664 e ss.) (N.T.).

primeiramente reais, e se é o mundo das Idéias desvendado[134], contém os verdadeiros protótipos da poesia. Toda diferença entre arte plástica e arte da palavra pode, por isso, residir apenas no seguinte.

Toda arte é refiguração[135] imediata da produção absoluta ou da afirmação-de-si absoluta; só que a arte plástica não deixa que ela *apareça* como um ideal, mas sim mediante um outro e, por conseguinte, como um real. A poesia, ao contrário, sendo por essência o mesmo que é a arte plástica, deixa que aquele ato absoluto de conhecimento apareça imediatamente como ato de conhecimento, e é a potência superior da arte plástica, se ainda conserva, no antítipo mesmo, a natureza e o caráter do ideal, da essência, do universal. Aquilo mediante o qual a arte plástica exprime suas Idéias é um concreto em si; aquilo mediante o qual a arte da palavra exprime as suas, um *universal* em si, isto é, a linguagem. A poesia manteve o nome de poesia, isto é, de *criação*[136], principalmente porque suas obras <632> não aparecem como um ser, mas como produzir. Daí vem que a poesia pode ser de novo considerada como a *essência* de todas as artes, mais ou menos como a alma pode ser considerada como a essência do corpo. Mas na construção da mitologia já se tratou dela nesse aspecto, a saber, que a poesia é aquilo que cria as *Idéias* e, por isso, o princípio de toda arte. Segundo o método por nós adotado, aqui portanto — na oposição com a arte plástica — só se pode tratar da poesia quando ela mesma é forma artística *particular* e, por conseguinte, da poesia que é manifestação do em-si de toda arte. Mas a poesia é um objeto totalmente ilimitado mesmo no interior dessa limitação, e também por isso se diferencia da arte plástica. Para citar, por exemplo, apenas isto: *na plástica*, não ocorre oposição entre o antigo e o moderno, ao contrário do que ocorre em todos os gêneros da poesia. A poesia dos antigos é racionalmente delimitada, igual a si mesma, tanto quanto sua arte. A dos modernos, ao contrário, é, em todas as direções e em todas as partes, tão variadamente ilimitada e, em certa medida, irracional em suas partes, quanto o é a sua arte em geral. Também *esse* caráter da ilimitação se baseia em que a poesia é o lado ideal da arte, assim como a plástica o real. Pois o ideal = o infinito.

Sob o aspecto que se acaba de mencionar, a oposição entre o antigo e o moderno poderia ser expressa assim: os antigos são eloqüentes na plástica e, ao

134. Em alemão, *aufgeschlossene Ideenwelt*. O verbo *aufschließen* significa abrir algo que está fechado a chave, mas também, por exemplo, "abrir" ou esclarecer o sentido de um poema, "abrir" o coração (descerrar um segredo) ou também, em construção pronominal, "abrir-se", quando se diz "que um mundo novo (aqui o "mundo das Idéias") se abriu para alguém" ("eine neue Welt hat sich ihm aufgeschlossen") (N.T.).

135. No original, *Nachbild*. (N.T.).

136. Poesia vem, como se sabe, do grego *poiéin*, fazer, produzir, criar. (N.T.).

contrário, plásticos na poesia. A palavra é a expressão mais quieta[137] e mais imediata da razão. Toda outra ação tem maior participação do corpo. Nos seus quadros, os modernos põem a expressão numa ação corporal violenta. Como trazem a expressão da tranqüilidade, os quadros dos antigos são, por isso mesmo, eloqüentes, verdadeiramente poéticos. Em compensação, os próprios antigos são, no entanto, plásticos na poesia e exprimem dessa maneira a afinidade e a íntima identidade da arte da palavra e da arte plástica muito mais perfeitamente que os modernos.

A ilimitação interna da poesia implica também uma diferença para o tratamento científico dela. A saber, assim como a natureza é racional e pode ser exposta segundo um tipo universal, <633> mas a história, irracional, inesgotável e expressando sua lei oculta somente em manifestações[138], assim também ocorre com a arte plástica e com a arte da palavra. Assim como na natureza a necessidade, como o universal, domina o particular, enquanto no mundo ideal o particular, solto e livre, se empenha pelo infinito, assim também na arte plástica e na arte da palavra. Por isso, ao considerar a poesia, é para nós impossível, em primeiro lugar, conduzir o universal por construção até o particular, tal como na arte plástica. Pois aqui a particularidade tem mais poder e liberdade. O universal que pode ser expresso aqui, só o pode ser, por isso, mais no todo e em massas inteiras. Em contrapartida, quanto menos o universal determina de maneira impositiva o particular, tanto mais o singular exige, em segundo lugar, ser exposto em sua absolutez. Por isso, aqui a exposição descerá mais até a caracterização também dos indivíduos.

No mais, não me deterei tanto no pormenor quanto nas questões principais, e por essa razão não mais posso expor proposições isoladas, mas somente visões no todo.

Responderei primeiramente a questão: *por que meio a palavra se torna poesia*? Nessa questão se terá de tratar: *a)* do *em-si* da poesia, tanto quanto já não está determinado no que precede; *b)* das formas por meio das quais a poesia como tal se separa da fala, isto é, principalmente o ritmo, a métrica etc. Em seguida, teremos de construir em universal as unidades particulares compreendidas na unidade fundamental da poesia ou os gêneros e espécies da poesia, dos quais os principais são o lírico, o épico e o dramático, e então teremos de tratar de cada um desses gêneros em particular.

137."Expressão mais quieta", porque o alemão diz *der stillste... Ausdruck der Vernunft*. *Still* pode ser "quieto" tanto no sentido de sem movimento ou agitação (tranqüilo, calmo), quanto de silencioso, calado. (N.T.).
138.No original, *Manifestationen*. (N.T.).

Se alguém consultar os teóricos mais conhecidos das belas-artes, encontrá-los-á em não pouco embaraço para dar um conceito ou, como se diz, uma definição da poesia, e naqueles que a dão, não está expressa sequer a forma, para não dizer a essência da poesia. Mas aquilo que em primeiro lugar é necessário para o conhecimento da poesia <634> é, sem dúvida, conhecer a *essência* dela, pois a forma se segue primeiro desta, a saber, porque apenas uma forma *tal* pode ser adequada a uma *tal* essência.

Ora, o *em-si* da poesia é o em-si de toda arte: é exposição do Absoluto ou do universo num particular. Caso se pudesse tirar uma objeção contra isso de algumas espécies particulares de poesia, tal objeção só demonstraria que essas pretensas espécies de poesia não têm realidade poética alguma. Assim como nada é obra de arte em geral se não é, mediata ou imediatamente, reflexo do infinito, assim também nada pode em particular ser *poema* ou poético se não expõe algo absoluto, ou seja, o Absoluto mesmo em referência a alguma particularidade. Com isso, aliás, não está determinado de que espécie é essa particularidade. O sentido poético consiste precisamente em que, para alcançar a efetividade, a realidade, ele não carece de nada além da possibilidade. O que é poeticamente possível, é, por isso mesmo, pura e simplesmente real, assim como na filosofia, o que é ideal — é real. O princípio da falta de poesia, assim como da falta de filosofia[139], é o empirismo ou a impossibilidade de conhecer como verdadeiro e real algo outro do que aquilo que se encontra na experiência.

Na doutrina da mitologia já se falou sobre os grandes objetos da poesia, o mundo das Idéias, que para a arte é o mundo dos deuses, o universo, a natureza. Com a necessidade da mitologia para toda arte, ali demonstrada, se evidenciou tal necessidade principalmente para a poesia. Ali se mostrou igualmente em que medida também os tempos modernos têm uma mitologia, e como esta se deixa ampliar cada vez mais ou recriar a partir da matéria existente. A aplicação dessas proposições universais só pode ser feita, porém, na ocasião em que se tratar das espécies poéticas singulares.

A *forma* universal da poesia é em geral aquela pela qual expõe as Idéias em palavra e linguagem. No que toca o fundamento e a significação da linguagem, recordo o § 73, onde se demonstrou que é o símbolo mais correspondente do ato de conhecimento absoluto. Pois na linguagem este aparece, de um lado, como *ideal*, mas não como real, como <635> no ser, e no entanto se integra, por outro lado, mediante um real, sem que cesse de ser ideal. No que toca em particular a

139.Em alemão: *Unpoesie* e *Unphilosophie*. (N.T.).

relação da linguagem com a sonoridade em geral, recordo o seguinte. *Sonoridade* = pura formação-em-um do infinito no finito, apreendida como tal. *Na linguagem*, essa formação-em-um é perfeita e acabada, e nela já se inicia o reino da unidade oposta. A linguagem é, por isso, como que a matéria mais potencializada, surgida da formação-em-um do infinito no finito. A matéria é a palavra de Deus que entrou no finito. Essa palavra, que na sonoridade ainda se dá a conhecer por meio de puras diferenças (na diversidade dos sons), que é inorgânica e, portanto, ainda não encontrou o corpo correspondente, essa palavra encontra seu corpo na linguagem. Assim como todas as diferenças das cores se suprimem na carne do corpo humano, e surge a indiferença suprema de todas elas, assim também a palavra é a matéria de todos os sons e sonoridades reduzida à indiferença. — É necessário, como também fica claro no decorrer da filosofia universal, que a suprema encarnação e vinculação da inteligência seja, ao mesmo tempo, o momento de sua libertação. No organismo humano está o ponto supremo de contração do universo e da inteligência que o habita. Mas no homem mesmo ela também irrompe para a liberdade. Por isso, aqui também aparece novamente a sonoridade, o som como expressão do infinito no finito, mas como expressão da formação-em-um perfeita e acabada — aqui, na *linguagem*, que está para a mera sonoridade, assim como, num corpo orgânico, a matéria que esposou a luz está para a matéria em geral.

A linguagem é, por si mesma, o caos do qual a poesia deve formar os corpos para suas Idéias. Como qualquer outra, a obra de arte poética deve ser, porém, um Absoluto no particular, um universo, um corpo celeste. Isso não é possível de outro modo senão separando, da totalidade da linguagem, a *palavra* na qual a obra de arte se exprime. Mas essa separação, de um lado, e a absolutez, de outro, não são possíveis sem que a palavra tenha seu próprio movimento independente e, por isso mesmo, seu tempo em si própria, assim como o corpo celeste; ela se isola de todo outro, porque segue uma legalidade *interna*. <636> Observada de fora, a palavra se move livre e autonomamente, e é de novo ordenada e sujeita à legalidade somente em si mesma. Ora, o ritmo é, na arte, tanto se é música quanto arte da palavra, o que corresponde àquilo por meio do qual o corpo celeste é em si mesmo, e tem o tempo em si mesmo. Uma vez que tanto a música quanto a palavra têm um movimento no tempo, suas obras não seriam um todo fechado em si se fossem sujeitas ao tempo e não, ao contrário, o submetessem a si e o tivessem em si. Essa dominação e sujeição do tempo = *ritmo*.

Ritmo em geral é formação-em-um da identidade na diferença; encerra, portanto, alternância em si, mas uma alternância autonomamente ordenada, subordinada à identidade daquilo onde ocorre. (Para o conceito universal de ritmo, deve-se referir àquilo que foi dito sobre ele na música.)

Tomo aqui provisoriamente o ritmo na significação mais universal, a saber, tal que é em geral uma legalidade interna da seqüência de movimentos sonoros. Nessa significação mais ampla, porém, ele mesmo contém novamente duas formas, uma, que pode se chamar ritmo no sentido mais estrito, e que, como formação-em-um da unidade na multiplicidade, corresponde à categoria da quantidade, e outra, que, como oposta à primeira, tem de corresponder à categoria da qualidade. Vemos facilmente que ritmo, no sentido mais estrito, é determinação da *seqüência de movimentos sonoros segundo leis da quantidade*, assim como, ao contrário, a forma correspondente à qualidade tem de ser determinada mais de perto da maneira seguinte. Visto que nos sons não pode haver, além da duração e da quantidade, nenhuma diferença senão a do alto e baixo, mas as diferenças dos sons, segundo aquilo que antes se demonstrou acerca da palavra, são suprimidas e aniquiladas nesta — (pois no *canto*, que é novamente *música*, a identidade alcançada na linguagem é novamente decomposta, a palavra volta aos sons elementares); visto, pois, que na palavra como tal não ocorre nem elevação, nem diminuição do som, e que as unidades da linguagem não podem ser sons, tampouco quanto as unidades de um corpo orgânico podem ser cores <637> —; visto, pois, que as unidades da linguagem já são elementos orgânicos, sílabas, e que a determinação qualitativa não pode se referir à elevação e diminuição dos sons, então ela em nada mais pode consistir senão na ênfase de uma sílaba pela elevação da voz, pela qual um número de outras sílabas é a ela vinculado, tornando essa unidade sensível ao ouvido — enquanto se deixa de fazer o mesmo com as outras sílabas mediante uma diminuição da voz. Isso, porém, é o que se chama de *acento*[140].

* * *

140. Uma anotação do editor aponta que foi suprimida a continuação da discussão sobre a métrica, já que não continham nada de próprio (*nichts Eigentümliches*) ao autor. No decorrer da exposição, Schelling mesmo teria indicado que se orientou por escritores conhecidos, tais como A. W. Schlegel e Karl Phillip Moritz. Este último publicou, em 1786, o *Ensaio de uma Prosódia Alemã* (*Versuch einer deutschen Prosodie*); August Wilhelm escreveu, entre tantas outras coisas, as *Cartas sobre Poesia, Métrica e Linguagem*, que saíram na revista *As Horas* de Schiller. Por seu notório conhecimento, August era consultado por muitos em questões de métrica. A esse respeito, Schelling diz, por exemplo, numa carta endereçada a ele: "Inúmeras vezes desejei seu conselho e ensinamento, principalmente sobre o segredo do verdadeiro hexâmetro, de que tento me aproximar de todas as maneiras" (20 de abril de 1801. *Briefe und Dokumente*, I, p. 245) (N.T.).

Passo agora aos *gêneros poéticos singulares*, adiantando em *universal* o seguinte.

Poema é em geral um *todo*, que tem em si mesmo seu tempo e força motriz e, com isso, separado do todo da linguagem, é perfeitamente fechado em si mesmo.

Uma conseqüência imediata desse ser-em-si-mesmo da palavra mediante ritmo e métrica é que a linguagem também tem de ser peculiar e diferente da linguagem comum em outro aspecto. Pelo ritmo, a palavra declara que tem seu fim absolutamente em si mesmo; seria contra-senso, se em tal elevação devesse se conformar aos fins comuns que o entendimento propõe à linguagem, e devesse imitar todas as formas dela que servem a esses fins. Ao contrário, ela se esforça, tanto quanto possível, para ser absoluta também em suas partes. (Nenhuma subordinação lógica, supressão das partículas de ligação). Ainda assim, em sua origem toda poesia é composta para ser ouvida, seja ela lírica, épica ou dramática. O entusiasmo aparece aqui o mais imediatamente como inspiração, que não deixa o indivíduo por ele arrebatado pensar em fins exteriores. Ouvindo somente a voz do deus, <638> ele se move como que fora da legalidade comum, temerariamente, mas com segurança e facilidade. É somente preconceito afirmar que a poesia não tem de falar noutra língua a não ser aquela que também é usual na prosa (Gottsched, Wieland).

A prosa em geral, para inserir aqui essa explicação, é a linguagem de que o entendimento toma posse e conforma a seus fins. Na poesia, tudo é limitação, separação rigorosa das formas. A prosa é, nessa medida, novamente a indiferença, e seu erro principal, querer sair dela, donde surge a aberração da prosa poética. Dela a poesia se diferencia não somente pelo ritmo, mas também por uma linguagem, em parte mais simples, em parte mais bela. Não se quer com isso dizer que se trata de um fogo indômito, que se exprime na exaltação vazia da linguagem, e que os antigos chamavam de parentirso[141]. É verdade que há críticos de arte que falam até mesmo do fogo indômito de Homero.

A *simplicidade* é o que há de mais alto também na poesia, tanto quanto na arte plástica, e Dionísio de Halicarnasso, o mais certeiro juiz de arte entre os antigos, mostra expressamente o valor da *síntese* poética numa passagem da

141."[...] uma terceira espécie de defeito no patético, a que Teodoro chamava de parentirso. É um patos intempestivo e vazio, onde não se precisa dele, ou desmedido, onde é preciso medida". (*Do Sublime*, III, 5) Sobre o parentirso, veja-se acima p. 559 e nota do tradutor. (N.T.).

Odisséia, composta, como ele diz, das expressões mais comuns, que poderiam, por exemplo, ser empregadas por um camponês ou por um artesão[142].

De fato, a dicção lírica e a dramática, que é em grande parte lírica, são nesse aspecto diferentes da dicção épica. Mas também aqui o entusiasmo se exprime mais pelos saltos ousados na seqüência lógica ou mecânica do pensamento do que por inchaço das palavras. A linguagem se torna um órgão superior, são-lhe permitidas locuções mais curtas, palavras inusuais, flexões lexicais peculiares, mas tudo nos limites do verdadeiro entusiasmo.

Nas doutrinas da arte poética costuma-se, no mais, falar também das *metáforas*, dos *tropos* e dos ornamentos restantes do discurso, tais como os epítetos, as comparações e símiles. No que concerne às metáforas, elas pertencem mais à retórica. <639> A retórica pode ter o fim de falar por meio de imagens para se fazer clara ou para enganar e despertar paixão. A poesia jamais tem um fim fora de si, ainda que produza também fora de si aquela sensação que tem em si mesma. Platão compara os efeitos da poesia com os de um imã etc.[143].

Na poesia, portanto, tudo o que faz parte do adorno da palavra é subordinado ao princípio supremo e mais alto da beleza; por isso mesmo, sobre o uso das imagens, tropos etc., não se pode estabelecer nenhuma lei universal senão precisamente essa lei da subordinação.

CONSTRUÇÃO DOS GÊNEROS POÉTICOS SINGULARES

A essência de toda arte como exposição do Absoluto no particular é, de um lado, pura limitação e, de outro, absolutez sem divisão. Os elementos têm de se separar já na poesia natural, e a *arte* que surge, perfeita e acabada, é posta primeiramente com a rigorosa separação. Também aqui, a poesia antiga é de novo mais rigorosamente delimitada em todas as formas; na moderna, elas se fundem mais, se misturam mais umas nas outras; por isso, com ela surgiram diversos gêneros intermediários.

142.Dionísio de Halicarnasso, *Da Composição Literária*, 3, onde comenta trecho da *Odisséia* (XVI, 1-16). A passagem é mencionada por August Wilhelm na resenha sobre *Hermann e Dorothea*. Os críticos que censuram a linguagem despojada de ornamentos da obra de Goethe, diz ele, provavelmente se espantariam de ver Dionísio de Halicarnasso enaltecer a qualidade poética de uma passagem da *Odisséia* "composta nas expressões mais comuns, nas expressões mais baixas, de que se serviriam, por exemplo um camponês ou um artesão, os quais não dispensam nenhum cuidado para falar de maneira bela". August Wilhelm Schlegel, *Über Goethes Hermann und Dorothea*, *op. cit.*, p. 62. (N.T.).

143.A pedra magnética ou pedra de Héracles aparece no diálogo *Íon* (533d), personagem que é por ela induzido a falar bem de Homero. (N.T.).

Se, ao tratarmos das diversas criações poéticas, quiséssemos seguir a ordem natural ou histórica, teríamos de partir da epopéia como identidade e daí continuar até a poesia lírica e dramática. Mas visto que aqui nós temos *de nos* orientar inteiramente pela ordem científica, e visto que, pela seqüência *já indicada* das potências, a da particularidade ou diferença é a primeira, a da identidade, a segunda, e aquilo em que unidade e diferença, universal e particular são eles mesmos um, a terceira, também aqui teremos de nos manter fiéis a essa seqüência e começaremos, por isso, pela arte lírica.

Que dentre os três gêneros poéticos a poesia lírica seja aquela que corresponde à forma *real*, já fica claro por isto, que sua designação remete à analogia com a música. No entanto, isso pode ser mostrado ainda mais precisamente da maneira seguinte.

Naquela forma que corresponde à formação-em-um do infinito no <640> finito, o finito, a diferença, a particularidade tem, por isso mesmo, de ser o dominante. Mas este é, precisamente, o caso na poesia lírica. Ela parte do sujeito e, portanto, da particularidade, mais imediatamente do que qualquer outro gênero poético, quer exprima o estado de um sujeito, por exemplo, o do poeta, quer extraia de uma subjetividade o ensejo para uma exposição objetiva. Por isso mesmo, e *nesse* aspecto, pode ser de novo chamada de o gênero poético subjetivo, a saber, tomando-se subjetividade no sentido da particularidade.

Uma mudança de estado é possível em todo outro gênero de poema, não obstante sua identidade interna; no lírico, assim como em toda peça musical, um único tom, um único sentimento fundamental é dominante, e assim como na música, devido precisamente à dominância da particularidade, todos os tons que se vinculam ao dominante também podem ser de novo apenas *diferenças*, assim também, na lírica, cada emoção se exprime de novo como diferença. A poesia lírica é a que mais se subordina ao ritmo, é de todo dependente dele, arrebatada por ele. Ela evita os ritmos uniformes, enquanto a epopéia se move, também nesse aspecto, na mais suprema identidade.

O poema lírico é, em geral, exposição do infinito ou universal no particular. É assim que cada ode pindárica parte de um objeto e de uma ocasião particular, mas deles se desvia para o universal, por exemplo, para o círculo mitológico posterior, e ao retornar novamente deste ao particular, produz uma espécie de identidade de ambos, uma exposição real do universal no particular.

Uma vez que a poesia lírica é o gênero poético subjetivo, nela também necessariamente a liberdade é o dominante. Nenhum gênero poético é menos sujeito a uma coerção. São-lhe permitidos os saltos mais audaciosos na seqüência habitual do pensamento, pois tudo depende somente de que haja uma coerência no ânimo

do poeta ou do ouvinte, mas não objetivamente ou fora dele. Na epopéia reina a mais perfeita continuidade; no poema lírico, esta é suprimida como na música, onde há tão-somente <641> diferenças, e onde é impossível uma verdadeira continuidade entre um tom e o seguinte; nas cores, ao contrário, todas as diferenças confluem novamente numa única massa, como se fossem feitas duma peça só.

O em-si de toda poesia lírica é exposição do infinito no finito, mas visto que se move somente na sucessão, a *oposição* entre infinito e finito surge, por assim dizer, como o princípio interno de vida e movimento. Na epopéia, infinito e finito são absolutamente um, por isso nela não há sinal do infinito, não como se não existisse nela, mas porque repousa numa unidade comum com o finito. No poema lírico, a oposição é declarada. Por isso, os principais objetos do poema lírico são, em geral, relacionados à *moral*, à guerra, à paixão.

Paixão é, em geral, o caráter do finito ou da particularidade em oposição à universalidade. É de novo a *poesia antiga* que nos expõe, de maneira mais pura e original, esse caráter da arte lírica, tanto em sua origem, quanto em sua índole. O surgimento e primeiro desenvolvimento da poesia lírica na Grécia são simultâneos ao florescimento da liberdade e surgimento do republicanismo. Primeiramente a poesia se vinculou às leis e serviu para transmiti-las. Logo, como arte lírica, se entusiasmou pela fama, liberdade e bela sociabilidade. Tornou-se a alma da vida pública, a que dava esplendor às festas. A força que antes se voltara, na epopéia, totalmente para fora, e que se perdera numa identidade objetiva, voltou-se para dentro, começou a se limitar; com esse despertar da consciência e com o surgimento da diferenciação, nasceram os primeiros tons líricos, que logo se desenvolveram até a mais alta diversidade. O elemento rítmico dos Estados gregos, a clareza de consciência dos gregos, totalmente voltada para si mesmos, para sua existência e seu agir, inflamou as paixões mais nobres que eram dignas da musa lírica. Na mesma época que a lírica, a música animava as festas e a vida pública. Em Homero ainda há, inclusive, sacrifícios e cultos divinos sem música. Da <642> identidade da epopéia homérica também faz parte o princípio heróico, o princípio da monarquia e da dominação.

Depois que a epopéia se desenvolveu totalmente até sua perfeição e acabamento, iniciou-se a poesia lírica, com Calino e Arquelau; e, em comparação com a epopéia, a arte lírica é por isso, até sua última perfeição e acabamento com Píndaro, poesia totalmente republicana[144].

144. Veja-se Friedrich Schlegel, *História da Poesia dos Gregos e Romanos*, p. 218. (N.A.). [Douglas W. Stott sugere que Arquelau está no lugar de Arquíloco, e remete com razão ao texto de Friedrich Schlegel, onde com efeito se pode ler que "a poesia artística dos gregos começa com Arquíloco e Calino" (*op. cit.*, p.

Os cantos líricos dos antigos — aqueles cuja existência *conhecemos por* transmissão histórica, os que restaram em fragmentos ou mesmo os que restaram inteiros —, quase todos eles se referem à vida pública e comum, e mesmo os poemas líricos antigos que se referem mais ao indivíduo, exprimem sociabilidade, tal como só podia ser e acontecer num Estado livre e grande. Tudo aponta para isto: o botão que ainda permanecia fechado na epopéia se abriu, e o cultivo mais livre da vida se desenvolveu.

Os gregos são, portanto, objetivos, reais, expansivos, também na particularidade da poesia lírica.

Os primeiros ritmos líricos, como se observou, foram aqueles em que se cantaram as leis dos Estados livres; isso ainda ocorre em Sólon. As canções guerreiras de Tirteu eram "aguilhoadas" por uma paixão inteiramente objetiva. Alceu foi o cabeça dos conjurados contra os tiranos, combatendo-os não só com a espada, mas também com seus cantos. De muitos poetas líricos dessa época se conta que, a conselho dos deuses, eram chamados para pôr fim a discórdias entre os cidadãos. Outros eram honrados nos palácios dos senhores e tiranos daquela época. Arion, por exemplo, no palácio de Periandro. A época da inocência também havia passado, porque os rapsodos já não se satisfaziam como os rapsodos homéricos; porque exigiam salário, ganho e prestígio pelo talento. Píndaro, cuja lira era ouvida nas disputas públicas, foi também nesse aspecto — objetivo — a flor da lírica grega. Antecipou em si a formação da época de Péricles; o republicanismo mais grosseiro já se reduzira à <643> dominação dos mais cultivados; ao fogo do poeta lírico ele une a dignidade de um filósofo pitagórico, sendo também conhecida a legenda segundo a qual amou a doutrina de Pitágoras. (O caráter plástico, por assim dizer, dramático das odes pindáricas).

No entanto, essa objetividade da lírica grega só existe de novo no interior do caráter universal do gênero, que é o da interioridade, da realidade particular e presente. A epopéia narra o passado. O poema lírico canta o presente e desce até o ponto de imortalizar as flores mais singulares e mais efêmeras dele, o prazer, a beleza, o amor por alguns jovens, como nos poemas de Álcman e de Safo, e também aí desce novamente até o pormenor dos belos olhos, dos cabelos e partes isoladas, como nos poemas de Anacreonte.

501). Mais adiante, aparece também a referência a Píndaro: "Em comparação com a índole heróica e mítica da epopéia antiga, a arte lírica dos gregos, que começou na época de Calino e Arquíloco... e atingiu o ápice de sua perfeição em Píndaro, de longe o primeiro entre todos os líricos, conforme o juízo dos antigos, poderia ser chamada uma poesia republicana e musical [...]" (*op. cit.*, p. 557) (N.T.)].

Dionísio de Halicarnasso assinala que o aspecto mais distintivo da epopéia é que o poeta *não* apareça. A arte lírica, ao contrário, é a esfera própria da auto-observação e da consciência-de-si, como a música, onde não se exprime uma figura, mas somente uma disposição de ânimo, nem um objeto, mas somente um estado da mente.

Na poesia grega, o caráter da *diferença*, da cisão e separação, contido na lírica em si e por si mesma se exprime não menos determinadamente do que todos os outros. Perfeito desenvolvimento de todos os gêneros de ritmo, de tal modo que nada restou para o drama. Nítida separação de todos os gêneros, tanto no que se refere às diferenças externas do ritmo, quanto à diversidade interna da matéria, da língua etc.; nítida separação, enfim, nos diferentes estilos da arte lírica, o jônico, o dórico etc.

Também com respeito à arte lírica vemos de novo retornar, de igual maneira, a oposição universal entre o antigo e o moderno.

Assim como o máximo florescimento da arte lírica dos gregos coincide com o surgimento da república, o florescimento máximo da vida pública, assim também os primórdios da lírica moderna coincidem com a época de agitações públicas no século XIV, e com a <644> dissolução geral da liga republicana e dos Estados na Itália. Quando a vida pública desapareceu, em maior ou menor medida, ela teve de se voltar para dentro. Os tempos venturosos que a Itália viveu graças a alguns príncipes magnânimos, principalmente os Médicis, vieram só mais tarde e favoreceram bastante a epopéia romântica, que se aperfeiçoou em Ariosto. Dante e Petrarca, os primeiros criadores da poesia lírica, surgiram nos períodos da agitação, da dissolução social, e seus cantos, quando se referem àqueles objetos externos, exprimem, em alto e bom som, a infelicidade daquela época.

A poesia dos antigos celebra principalmente as virtudes varonis, que a guerra e a vida pública coletiva geram e alimentam. Por isso, de todas as situações que envolvem o sentimento, a amizade entre os homens era a dominante, e o amor pelas mulheres, algo inteiramente subalterno. Em sua origem, a lírica moderna se consagra ao amor com todos os sentimentos que, no conceito dos modernos, a ele estão vinculados. O primeiro entusiasmo de Dante foi o amor de uma jovem, Beatriz. Ele imortalizou a história desse amor em sonetos, canções[145], e obras em prosa entremeadas de poemas, principalmente a *Vita Nuova*. Somente os golpes mais fortes do destino em sua vida posterior, o desterro de Florença, a infelicidade e a corrupção da época, instigaram seu espíri-

145.Em alemão *Canzonen*, neologismo a partir do italiano *canzone*. (N.T.).

to divino a produzir sua obra mais alta, a *Divina Comédia*, embora o fundamento e o início desse poema seja novamente Beatriz.

A vida inteira de Petrarca foi consagrada àquele amor espiritual que se contenta com a adoração. Era preciso essa alma harmônica, imbuída do florescimento da formação e das mais nobres virtudes de sua época, para nela desenvolver a poesia italiana até o grau supremo da beleza, pureza e excelência líricas. Muito errará aquele que buscar em Petrarca um poeta que se dilui e derrete no amor, pois suas formas são tão rigorosas, precisas e determinadas quanto as de Dante em seu gênero.

Também Boccaccio se junta a essa companhia; pois também a musa de sua poesia é o amor.

<645> O espírito da época moderna, que já foi exposto em universal, implica restrição da lírica moderna no que diz respeito a seus objetos. Nos Estados modernos, a lírica não mais podia se tornar imagem e acompanhamento da vida pública e universal — de uma vida num todo orgânico. Para ela não restaram outros objetos senão estes: os sentimentos inteiramente subjetivos, isolados, momentâneos, nos quais a poesia lírica se perdeu mesmo nas mais belas efusões do mundo posterior, e nos quais só muito mediatamente cintila uma vida *inteira*; ou então os sentimentos duradouros, que se referem a objetos, como nos poemas de Petrarca, onde o todo novamente se torna uma espécie de unidade romântica ou dramática.

Os sonetos de Petrarca são obras de arte, não apenas no singular, mas também no todo. (O soneto é apropriado apenas a uma beleza arquitetônica).

É inegável, no entanto, que ciência, arte e poesia provieram do clero, daí a ausência do elemento heróico, assim como que as histórias de amor se refiram mais a mulheres do que a donzelas.

No mais, a poesia lírica se divide em poemas de conteúdo moral, didático e político, sempre com preponderância da reflexão, da subjetividade, porque lhe falta a objetividade na vida. O único gênero de poema lírico que se refere a uma vida pública são os poemas religiosos, porque somente na Igreja ainda havia vida pública. — Chegamos agora à épica.

O poema lírico designa em geral a primeira potência da série ideal, portanto, a da reflexão, do saber, da consciência. Está, por isso mesmo, inteiramente sob o domínio da reflexão. A segunda potência do mundo ideal é, em geral, a do *agir*, do objetivo *em si*, como o saber é a potência do subjetivo. Mas assim como as formas da arte em geral são as formas das coisas em si, assim também aquele gênero poético que corresponde à unidade ideal tem de expor não somente o agir tal como aparece, mas <646> também o agir considerado absolutamente e como é em seu *em-si*.

Agir, considerado absoluta ou objetivamente, é história. A tarefa do segundo gênero é portanto: *ser uma imagem da história, como é em si ou no Absoluto.*

Que esse gênero poético seja a *epopéia*, resultará da maneira mais precisa do fato de que todas as determinações a serem tiradas do caráter indicado se unificam e encontram na epopéia.

1. O que distingue a epopéia não é que apenas expõe ação, história, mas que estas apareçam *na identidade da absolutez*. Considerado objetivamente ou como história, o agir está no em-si como identidade *pura*, sem oposição entre infinito e finito. Pois no *em-si*, de que todo agir é mero fenômeno, o finito está no infinito e, portanto, fora da diferença com ele. Isso só é possível onde o finito é algo por si, é real, portanto se o infinito é representado no finito. Com referência ao agir, a oposição entre particularidade e universalidade se exprime como a oposição entre liberdade e necessidade. Também estas são, pois, um no em-si do agir. Se, portanto, não há na epopéia oposição entre infinito e finito, tampouco nela pode ser exposto um conflito entre liberdade e necessidade. Ambas aparecem envolvidas numa unidade comum.

O conflito entre liberdade e necessidade só é decidido pelo destino e, por assim dizer, o suscita. Toda oposição entre necessidade e liberdade reside somente na particularidade, na diferença. Porque a particularidade se comporta como diferença, a identidade tem para com ela uma relação de fundamento, e aparece, portanto, como destino. No em-si do agir, como identidade absoluta, não há destino.

A primeira determinação da épica pode, portanto, ser enunciada assim: *ela expõe a ação na identidade da liberdade e da necessidade, sem oposição entre infinito e finito, sem conflito e, por isso mesmo, sem destino.*

<647> Quando se compara a própria epopéia homérica com as primeiras obras da poesia lírica, chama bastante a atenção que em parte alguma dela se encontre sinal do infinito. Sob certo aspecto, a vida e agir dos homens se move na pura finitude, mas por isso mesmo também na identidade absoluta de liberdade e necessidade. O invólucro que encerra a ambas, como num botão, ainda não se abriu, em parte alguma há revolta contra o destino, embora haja desafio aos deuses, porque estes não são eles mesmos sobrenaturais e supranaturais, mas entram no âmbito dos acontecimentos humanos. Poder-se-ia objetar, no entanto, que também Homero já conhece as Keres negras e a fatalidade[146], a que o próprio Zeus e os outros deuses estão sujeitos. Isso é verdadeiro, mas a

146. *Ilíada*, VIII, 73-74; IX, 411; XVIII, 535, XXIII, 79; *Odisséia*, XI, 171. (N.T.).

fatalidade ainda não *aparece* como destino, justamente porque não aparece oposição a ela. Deuses e homens, o mundo inteiro abrangido pela epopéia, são expostos na suprema identidade com ela. Muito significativo nesse aspecto é a passagem do XVI Canto da *Ilíada*[147], onde Zeus quer salvar seu querido Sarpédone das mãos de Pátroclo e da morte, e Hera o adverte com as palavras:

> Einen sterblichen Mann längst auserseh'n dem Verhängniß
> Denkst du anjetzt von des Tods grau'nvoller Gewalt zu erlösen[148].

Ela alega que, se Sarpédone fosse tirado com vida, os outros deuses também iriam querer o mesmo para seus filhos, e prossegue:

> Auf, wofern du ihn liebst und deine Seel' ihn betrauert,
> Siehe, so laß ihn zwar im Ungestümme der Feldschlacht
> Sterben...
> Aber sobald ihn verlassen der Geist und der Odem des Lebens,
> Gib ihn hinwegzutragen dem Tod und dem ruhigen Schlafe,
> Bis sie gekommen zum Volk des weiten Lykierlandes,
> Wo ihn rühmlich bestatten die Brüder zugleich und Verwandten,
> Mit Grabhügel und Säule, denn das ist Ehre der Todten[149].

Nessa passagem, a fatalidade aparece na suavidade de uma calma necessidade, contra a qual ainda não há revolta nem conflito, pois também Zeus obedece Hera e

<648> ...beträufelt mit blutigen Tropfen die Erde
Ehrend den theuren Sohn...[150]

147.pp. 442 e ss. (N.A.).

148.Na tradução já citada de Carlos Alberto Nunes (v. 441-442): "Tens a intenção de livrar novamente da morte funesta/ao lutador que se encontra fadado a morrer há já muito". Novamente Schelling cita a passagem na tradução consagrada de J. H. Voss. (N.T.).

149."Se lhe dedicas afeto, e seu fado, em verdade, te punge,/ deixa que seja prostrado sem vida na pugna terrível/...Logo, porém, que a alma e a vida lhe o corpo robusto deixarem,/manda que o Sono agradável e a Morte o retirem do campo,/*e para* a Lícia o conduzam de extensas e pingues campinas,/onde os irmãos e os parentes *exéquias condignas* lhe façam,/com cipo e túmulo, as honras devidas a quantos se extinguem". (*Tradução* de Carlos Alberto Nunes, v. 450-458). Schelling cita, com pequena alteração, a tradução de Voss. (N.T.).

150."Gotas de sangue fez logo cair sobre a terra fecunda,/em honra ao filho dileto..." (Tradução de Carlos Alberto Nunes, v. 459-460). Schelling utiliza novamente a tradução de Voss. Como indica o editor, a mesma passagem será usada, noutro contexto e com outra significação, na *Filosofia da Mitologia* (XI, p. 360).

Muito menos ainda se concede aos heróis da *Ilíada* ter algum sentimento contrário ao destino ou um conflito com ele, e dessa maneira a epopéia se coloca, muito significativamente, entre os dois outros gêneros, o poema lírico, onde o mero conflito entre infinito e finito, a dissonância entre liberdade e necessidade reina sem uma solução completa e diversa da subjetiva, e a tragédia, onde se expõe ao mesmo tempo o conflito e o destino. A identidade, que ainda estava oculta na epopéia e dominava como poder suave, se expande em golpes secos e violentos, onde defronta com o conflito. Nessa medida, a tragédia pode ser de fato considerada a síntese do lírico e do épico, já que nela a identidade deste último se transforma, pela própria oposição, em destino. Comparada com a tragédia, a epopéia é portanto sem conflito com o infinito, mas também sem destino.

2. O agir é atemporal em seu *em-si*, pois todo tempo é somente diferença da possibilidade e realidade, e todo agir, tal como aparece, é somente decomposição daquela identidade na qual tudo existe de uma vez só. A epopéia tem de ser uma imagem dessa atemporalidade. Como isso é possível? — Como palavra, a própria poesia está ligada ao tempo, toda exposição poética é necessariamente sucessiva. Aqui parece haver, portanto, uma contradição insolúvel. Ela é removida da seguinte maneira. A própria poesia, como tal, tem de estar como que fora do tempo, tem de ser como que intocada pelo tempo; tem, por conseguinte, de pôr toda sucessão puramente no objeto e, com isso, manter a si mesma em repouso e pairar imóvel sobre o fluxo da sucessão. Assim, no *em-si* de todo agir, em cujo lugar a poesia entra, não há tempo, mas somente nos objetos *como tais*, e cada Idéia, ao sair como objeto do em-si, entra no tempo. A própria epopéia tem, portanto, de ser aquilo que está em repouso, e o objeto, ao contrário, o móvel. — Que se pense o inverso, a saber, <649> a epopéia sendo, pelo movimento, exposição do que está em repouso, de modo que o movimento recaia na poesia e o repouso no objeto: isso suprimiria imediatamente o caráter épico, surgiria o gênero poético descritivo, o chamado quadro poético, e nada pode ser mais estranho à epopéia que este. É uma visão repulsiva observar o poeta descritivo se esforçar e se movimentar, enquanto o objeto permanece sempre imóvel. Por isso, mesmo ali onde a epopéia descreve o que está em repouso, este tem de ser transformado em movimento e progressão. Exemplo: o escudo de Aquiles, embora também por outros motivos esse trecho da *Ilíada* seja dos mais tardios[151].

151.*Ilíada*, XVIII, 478-608. O comentário de Schelling nesse parágrafo parece se basear na resenha (mencionada adiante) que August Wilhelm Schlegel fez do *Hermann e Doroteia* de Goethe, onde há uma comparação entre a épica deste e a de Homero. Ali se pode ler: "Numa palavra: a epopéia homérica é

Se no entanto refletimos sobre o tipo universal que está no fundamento das formas da arte, encontramos que a epopéia corresponde, na poesia, à pintura na arte plástica. Tal como a pintura, a epopéia também é exposição do particular no universal, do finito no infinito. Assim como naquela luz e não-luz confluem numa única massa idêntica, assim também, nesta, particularidade e universalidade. Assim como naquela o plano é dominante, assim também a epopéia se espraia para todos os lados como um oceano que liga terras e povos. Ora, como se pode entender essa relação? O objeto da pintura, poder-se-ia objetar, está em repouso; no da epopéia, ao contrário, há um progresso contínuo. Só que nessa objeção o que é mero limite da pintura se transforma na essência dela. Considerando-o objetivamente, aquilo que podemos chamar de objeto na pintura não é sem progressão; é somente um momento fixado — subjetivamente —, porém vemos, particularmente em temas carregados de afeto, mas sobretudo na pintura histórica, que o momento seguinte modifica toda a situação, embora esse momento seguinte não seja exposto, e todas as figuras da pintura permaneçam em sua posição; é um momento empírico que foi eternizado. Mas por essa limitação meramente contingente da observação presente não se pode dizer que o objeto esteja em repouso; ao contrário, ele progride, só que se nos subtraiu o momento seguinte. É a mesma relação <650> que na epopéia. Na epopéia, a progressão recai totalmente no objeto, que é eternamente móvel, mas o repouso recai na forma da exposição, como na pintura, onde aquilo que sempre progride só é fixado pela exposição. A permanência, que parece incidir no objeto, recai novamente no sujeito, e este é o fundamento de uma peculiaridade da epopéia, que deve ser mais bem esclarecida imediatamente: para ela o instante também é valioso, ela não se apressa em ir adiante, precisamente porque o sujeito repousa fora do tempo, como que intocado por ele.

Acerca do modo como a epopéia é uma imagem da atemporalidade do agir em seu em-si, podemos, portanto, nos exprimir assim: aquilo que não é ele mesmo em tempo algum, abrange todo tempo em si, e inversamente, mas é por isso indiferente em relação ao tempo. *Essa indiferença em relação ao tempo é o caráter fundamental da epopéia.* Ela é igual à unidade absoluta, na qual tudo é,

uma exposição em repouso daquilo que está em andamento. Jamais é exposição daquilo que está em repouso ou o chamado quadro poético. Isso é tão estranho a Homero, que, onde descreve, o faz de uma maneira que o que está em repouso se transforma em algo em andamento, como, por exemplo, as figuras no escudo de Aquiles, ainda que este apareça nos últimos cantos mais tardios da Ilíada, e que o Homero de que provêm os primeiros rapsodos dificilmente o teria composto dessa maneira". August Wilhelm Schlegel, "Goethes Hermann und Dorothea", *op. cit.*, p. 47. Tanto Schlegel quanto Schelling se apóiam aqui nas análises do *Laocoonte* de Lesing sobre o escudo de Aquiles. (N.T.).

se torna e se altera, mas que não é ela mesma sujeita a nenhuma alteração. A cadeia de causas e efeitos vai ao infinito, mas aquilo que encerra novamente em si essa série de sucessão não está contida na série, mas está fora de todo tempo.

As determinações ulteriores apresentam-se por si mesmas e são de certo modo a mera conseqüência da que acabou de ser indicada. A saber:

3. Uma vez que a absolutez não se baseia na extensão, mas na Idéia, e uma vez, portanto, que no em-si tudo é igualmente absoluto e o todo não é mais absoluto que a parte, também essa determinação tem de passar para a epopéia. Na epopéia, tanto o início quanto o fim têm, portanto, de ser igualmente absolutos, e se em geral o não-condicionado se expõe no fenômeno como *contingência*, ambos aparecem como *contingentes*. A contingência do início e do fim é, portanto, na epopéia a expressão de sua infinitude e absolutez. O rapsodo que queria iniciar a Guerra de Tróia pelo ovo de Leda se tornou, com razão, um provérbio[152]. É contra a natureza e Idéia da epopéia que apareça limitada pelo que vem antes ou depois[153]. Na sucessão das coisas, tal como está prefigurada no Absoluto, <651> tudo é início absoluto, mas por isso mesmo tampouco há *início* ali. Como começa absolutamente, a epopéia se constitui por isso mesmo numa peça que, por assim dizer, se ouviu do próprio Absoluto, a qual, em si mesma absoluta, é no entanto novamente apenas fragmento de um todo absoluto, que se perde de vista como o oceano, porque, limitado apenas pelo céu, aponta imediatamente para o infinito. A *Ilíada* começa absolutamente, com o propósito de cantar a cólera de Aquiles, e se encerra de maneira igualmente absoluta, pois não há fundamento algum para terminar com a morte de Heitor (pois, como se sabe, os dois últimos cantos são acréscimos posteriores, e mesmo que sejam considerados como fazendo parte do todo que hoje existe sob o nome de *Ilíada*, tampouco há neles verdadeiro fundamento para o desfecho). Ora, a *Odisséia* começa, de novo de maneira igualmente absoluta. — Basta unicamente que se apreenda essa absolutez, que se manifesta como contingência e está radicalmente fundada na essência da epopéia, para não achar a

152. "nec gemino bellum Troianum ordinatum ab ovo" — "nem pelo ovo gêmeo inicie o poeta a Guerra de Tróia". Horácio, *Arte Poética*, 147. A expressão (que dá origem ao provérbio "ab ovo") se refere aos dois pares de gêmeos de Leda: Helena e Pólux, gerados com Zeus, e Cástor e Clitemnestra, filhos do marido Tíndaro. (N.T.).

153. Schelling parece retomar o que Aristóteles diz a respeito de Homero: "Por isso, como já dissemos, também por este aspecto Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os poetas: não quis ele poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha princípio e fim [...]" *Poética*, 1459a30 e ss. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril, 1979, p. 465. Também para Horácio, a narrativa épica começa em meio à ação (*in medias res*) (*Arte Poética*, 148-149). (N.T.).

nova visão de Wolf sobre Homero tão estranha e incompreensível quanto a maioria a considerou. Essa maioria tirou das teorias correntes certos princípios sobre a artificialidade da epopéia e não consegue fazer rimar com ela a contingência, com a qual Homero coincidiria, segundo a maneira que têm de interpretar a hipótese wolfiana. Sem dúvida, essa contingência grosseira é suprimida, tão logo a gente esteja em poder da Idéia de como um gênero inteiro pode ser igual a um indivíduo (sobre a qual já se falou antes na doutrina da mitologia); mas também a contingência que realmente imperou no surgimento dos cantos homéricos coincide aqui com o necessário e com a arte, uma vez que a epopéia tem, por natureza, de se expor com uma aparência de contingência. Isso será ainda corroborado pelas determinações seguintes.

4. A indiferença em relação ao tempo tem necessariamente de ter também como conseqüência uma indiferença[154] no tratamento do tempo, de modo que no tempo compreendido pela epopéia haja espaço para tudo, tanto para o que há de maior quanto para o que há de menor, para o mais insignificante como para o mais significativo. Com isso surge, de uma maneira muito mais perfeita do que no fenômeno comum, <652> a imagem da identidade de todas as coisas no Absoluto, a *continuidade*. Tudo o que dela faz parte, as ações aparentemente insignificantes de comer, beber, se levantar, ir dormir, pôr roupa e se enfeitar — tudo é descrito com o devido detalhamento, como as outras coisas todas[155]. Tudo é igualmente importante ou sem importância, igualmente grande ou pequeno. É com isso principalmente que a poesia na epopéia e o próprio poeta como que se elevam até a participação na natureza divina, perante a qual o grande e o pequeno são iguais, natureza divina que, com diz um poeta, observa com olhar tranqüilo a destruição de um reino e de um formigueiro. Pois

5. no *em-si* do agir todas as coisas e todos os acontecimentos estão em equilíbrio; nenhum deles elimina o outro, pois nenhum é maior do que o outro. Aqui tudo é absoluto, como se nada o precedesse, e também nada devesse lhe seguir. O mesmo, portanto, ocorre na epopéia. O poeta tem de se deter no presente, sem ter a alma dividida, sem lembrança do passado e sem antevisão do

154.Em alemão, não *Indifferenz* (como aparece no início da frase), mas *Gleichgültigkeit*. Como lembra Rubens Rodrigues Torres Filho em nota à sua tradução do *Bruno*, *Indifferenz* serve como "emblema" da filosofia da identidade, ao passo que *Gleichgültigkeit* é a "indiferença" no sentido subjetivo de "tanto faz" ou "dá na mesma". (N.T.).

155.O período e os exemplos lembram bastante um trecho da resenha de August Wilhelm Schlegel sobre o *Hermann e Dorotéia* de Goethe. Na edição citada (cf. acima nota à p. 649), p. 47. (N.T.).

futuro, e não é ele quem tem de se apressar, porque está em repouso mesmo em movimento, mas sim deixar o movimento apenas para o objeto.

Enfim, tudo se resume a isto, que a poesia ou o poeta paire acima de todas as coisas como um ser superior a que nada atinge. Uma coisa, um acontecimento, uma paixão empurra e repele a outra somente no interior do círculo descrito por seu poema; ele próprio jamais entra nesse círculo, e com isso se torna deus e a imagem mais perfeita da natureza divina. Nada o impele, ele deixa tudo acontecer tranqüilamente, não antecipando o curso dos acontecimentos, pois não é atingido por eles; lança um olhar tranqüilo sobre tudo, pois nada do que acontece o atinge. Jamais sente algo do objeto, e este pode ser o mais elevado e o mais baixo, o mais extraordinário e o mais comum, pode ser trágico ou cômico, sem que o poeta *ele mesmo* se torne, respectivamente, elevado ou baixo, trágico ou cômico. Toda paixão recai no próprio objeto: Aquiles chora e lamenta dolorosamente o amigo perdido, Pátroclo[156]; o poeta <653> mesmo não aparece nem comovido, nem sem comoção, pois não aparece de modo nenhum. No amplo arco do todo, Tersites também tem seu lugar ao lado das esplêndidas figuras dos heróis, assim como, na *Odisséia*, o divino guardador de porcos e o cão de Ulisses também têm seu lugar no mundo superior, ao lado das grandes figuras do mundo inferior.

A esse ritmo espiritual, suspenso no eterno equilíbrio da alma, tem de corresponder também um ritmo equivalente para o ouvido. Aristóteles chama o *hexâmetro* de o metro mais constante e o mais grave[157]. O hexâmetro não tem nem um ritmo arrebatador, apaixonando, nem um ritmo pausado e detido; nesse equilíbrio entre pausa e progressão exprime também a indiferença que está no fundamento de toda grande epopéia. Ora, já que, além disso, o hexâmetro admite grande diversidade em sua identidade, é o mais apropriado a se juntar ao objeto sem lhe fazer violência e, nessa medida, o mais objetivo de todos os pés de verso.

Estas são as determinações principais e mais marcantes do poema épico, a respeito das quais os senhores podem encontrar uma apresentação mais crítica e histórica na resenha do *Hermann e Dorotéia*, de Goethe, de autoria de A. W. Schlegel[158].

156.*Ilíada*, XVIIII, 22 e ss. (N.T.).

157.*Poética*, 1459b32 e ss. Os adjetivos comparativos usados por Aristóteles são *stasimótaton* e *onkodéstaton*. August, na resenha citada, também cita a mesma passagem. (N.T.).

158.A resenha (bastante apreciada por Schelling, como se vê pelas notas) foi publicada na *Allgemeine Literatur-Zeitung*, em dezembro de 1797. (N.T.).

Trataremos agora de algumas formas particulares da epopéia, tais como falas, símiles e episódios[159].

Por sua natureza, e no que somente dele mesmo depende, o *diálogo* se inclina para o lírico, porque parte mais da consciência-de-si e para ela se volta. A fala modificaria, pois, o caráter mesmo da epopéia, se antes, ao contrário, o seu caráter não fosse modificado pelo da epopéia. Ora, essa modificação tem de se determinar pela oposição ao caráter *próprio* da fala. Este é limitação ao propósito da fala e, portanto, é apressar-se em direção à meta, onde algo deve ser alcançado; é veemência e concisão, onde se deve exprimir paixão. Na epopéia, tudo isso é moderado e subordinado ao caráter principal. Mesmo na fala mais patética, ainda há a abundância e a prolixidade épicas, o <654> uso de adjetivos, mediante os quais a linguagem ganha uma certa saturação, como no procedimento narrativo simples. — O mesmo ocorre com o *símile*. No poema lírico, como também na tragédia, seu efeito é com freqüência semelhante somente ao de um raio que subitamente ilumina a escuridão e é de novo devorado pela noite. Na epopéia, ele tem vida em si mesmo, e ele próprio é novamente uma pequena epopéia. — Por fim, no tocante ao *episódio*, também este é antes de mais nada uma reprodução da indiferença do rapsodo para com seus objetos, mesmo *os* mais importantes, da falta de receio quanto a não mais conseguir ter uma visão de todo da grande intriga, ou quanto a perder de vista o objeto principal devido a um objeto secundário. O episódio é, portanto, um elemento necessário da epopéia, para fazer dela uma imagem plena da vida.

Nas teorias correntes, ainda se cita também o *maravilhoso* como uma alavanca necessária para a epopéia. Mas isso vale somente para o gênero moderno e, dito a respeito da epopéia em geral, tem por fundamento uma visão totalmente distorcida da epopéia antiga[160]. Para a barbárie nórdica, os deuses de Homero e as ações deles só puderam aparecer como milagres, da mesma maneira que os críticos de arte dessa espécie consideram como *pathos* intencionalmente retórico e poético, se Homero, em vez de narrar "relampejava", diz "Zeus enviava raios"[161].

O maravilhoso é inteiramente estranho aos gregos, e à antiga epopéia em particular, pois seus deuses existem no interior da natureza.

159.Mesmos elementos discutidos na resenha de August, *op. cit.*, p. 49, e na *Kunstlehre*. (N.T.).

160.Schelling sabe, obviamente, que essa visão conflita com o que diz Aristóteles, para quem o maravilhoso (*thaumastón*), derivando do irracional (*álogon*), tem lugar na narrativa épica (*Poética*, 1460 a 12 e ss.). Schelling comentará a posição de Aristóteles mais abaixo (p. 670), dizendo que o maravilhoso antigo nada tem a ver com o moderno. (N.T.).

161.*Ilíada*, IV, 75; X, 6. (N.T.).

No tocante à *matéria* épica propriamente dita, no que se disse sobre a destinação da epopéia, que é a de ser uma imagem do próprio Absoluto, já está implícito que exige uma matéria *verdadeiramente universal* e, se esta só pode existir mediante mitologia, que a epopéia é impensável *sem mitologia*. De fato, a identidade de ambas é tão grande, que a mitologia só obtém a verdadeira objetividade na própria epopéia. Visto que a epopéia é o gênero poético mais objetivo e mais universal, é o que mais coincide em um com a matéria de toda poesia. Ora, assim como a mitologia é somente uma, assim também, <655> numa formação conforme a lei como a da poesia grega, onde matéria e forma são inseparáveis, também a epopéia só pode ser uma, e pode no máximo seguir a lei universal do fenômeno, segundo a qual ela se exprime, em sua identidade, mediante duas unidades diferentes. A *Ilíada* e a *Odisséia* são apenas os dois lados de um único e mesmo poema. A diferença dos autores não entra em consideração ali; são um por sua natureza e, por isso, unificados também pelo nome comum de Homero, que é ele mesmo alegórico e significativo[162]. Alguns expuseram a oposição entre a *Ilíada* e a *Odisséia* como a oposição entre o sol ao nascer e o sol ao se pôr. Gostaria de chamar a *Ilíada* de poema centrífugo, a *Odisséia*, de poema centrípeto.

No tocante aos poemas *modernos* empreendidos no sentido da epopéia antiga, quero fazer a passagem a eles mediante uma breve *comparação de Virgílio com Homero*.

Virgílio pode se opor a Homero em quase todas as determinações indicadas. Logo no tocante à primeira, a ausência de destino na epopéia, Virgílio se empenhou antes em trazer o destino para a ação mediante uma espécie de intriga trágica. A determinação da epopéia, de pôr o movimento única e exclusivamente no objeto, tampouco é satisfeita, uma vez que não raro se rebaixa ao interesse por seu objeto. A sublime contingência da epopéia, cujo início e fim é tão indeterminado quanto o tempo obscuro do mundo primordial e o futuro, é totalmente suprimida pela *Eneida*. Ela tem um fim determinado, que é fazer provir de Tróia a fundação do Império Romano e, com isso, lisonjear Augusto. Esse fim é anunciado com precisão já no início, e tão logo a intenção é alcançada, também se encerra o poema. Aqui o poeta não deixa o objeto ao seu próprio movimento, mas o transforma. Falta inteiramente a indiferença no tratamento do tempo, o poeta evita inclusive a continuidade e tem como que constantemente diante dos olhos a situação em que se encontra seu círculo eru-

162.Sobre a etimologia do nome Homero, cf. acima p. 457 e nota do tradutor. (N.T.).

dito, a que não quer desgostar pela simplicidade da narrativa. Por isso, *sua* expressão também é artificial, <656> entretecida de maneira retórica, majestosa. Em suas falas, é inteiramente lírico ou eloqüente e, no episódio da história de amor de Dido, quase moderno[163]. — Por muito tempo, o prestígio de Virgílio nas escolas e entre os modernos críticos de arte não apenas falseou a teoria da epopéia (as teorias correntes são inteiramente modeladas de acordo com Virgílio, o que é uma das muitas provas de que os seres humanos preferem algo piorado de segunda mão, a algo notável de primeira), esse prestígio de Virgílio teve também influência prejudicial sobre tentativas posteriores na poesia épica. De fato, Milton revela uma flexibilidade de espírito tal, que mal se pode duvidar que, se tivesse tido perante os olhos o modelo sem disfarce da epopéia, dele teria se aproximado numa medida consideravelmente maior do que ocorreu; a não ser que o conhecimento mais profundo ainda o tivesse levado mais além, à compreensão de que uma língua na qual os metros antigos não podem ter espaço, não pode absolutamente rivalizar com os antigos na epopéia. No mais, Milton partilha da maioria dos erros de Virgílio, por exemplo, falta-lhe aquela não-intencionalidade própria à epopéia, embora, no que diz respeito à linguagem, se aproxime mais proporcionalmente da simplicidade da epopéia do que Virgílio. Aos erros que tem em comum com Virgílio se acrescentam os próprios, cujo fundamento está nos conceitos e no caráter da época, assim como na natureza do objeto.

Depois de tudo o que foi mostrado antes não é preciso prova de que a matéria escolhida por Klopstock não é uma matéria épica, sobretudo no modo como foi tratada por ele. Klopstock queria lhe dar um tratamento sublime e, por seus esforços, elevar à sublimidade as representações, não da dogmática mística, mas da dogmática sem mística e apoética, mesclada ainda a alguma Ilustração. Mas, antes de mais nada, se a vida e a morte de Cristo pudessem em geral ser tratadas epicamente, elas teriam de ser tomadas de uma maneira puramente humana e tratadas com a maior simplicidade — quase idilicamente. Ou o poema teria de ser inteiramente no espírito moderno e cheio das Idéias do misticismo e da mitologia cristã. Então seria novamente absoluto em seu gênero, ao menos como oposição absoluta à epopéia antiga. <657> Mas Klopstock é um daqueles poetas menos imbuídos da religião como intuição viva do universo e intuição de Idéias[164]. O dominante nele é o conceito do

163. Para August Wilhelm, na resenha já citada, esse episódio pode ser dito a parte "menos homérica" e "a mais moderna" do poema de Virgílio. (N.T.).

164. Intuição: na primeira ocorrência, *Anschauung*, na segunda, *Intuition*. (N.T.).

entendimento. Ele toma a infinitude de Deus, a elevação de Cristo no sentido do entendimento, e em vez de pôr a infinitude e elevação no objeto, elas antes recaem sempre sobre o poeta, de modo que constantemente é apenas ele próprio e seu movimento que aparecem, mas o próprio objeto permanece imóvel e não recebe nem figura nem progressão. O mais absurdo é que, se a decisão de Deus de sacrificar seu filho para a salvação dos homens está tomada desde a eternidade, e se Cristo, que é ele mesmo Deus, sabe dela, não pode restar absolutamente dúvida, no herói do poema, sobre o que ocorrerá no final, com o que toda a ação do poema parece arrastada, e a eventual maquinaria, por meio da qual se chega ao fim, totalmente inútil. De resto, não se pode fechar esse poema sem lamentar que uma tão grande força tenha sido tão inutilmente despendida.

A finalidade era apenas a de falar a respeito *daqueles* poemas épicos dos modernos que têm, em maior ou menor medida, pretensão de ser compostos no sentido da epopéia antiga. Ainda falarei em particular do *Hermann e Dorotéia* de Goethe, o único poema épico no verdadeiro sentido dos antigos, e aqui também ainda não se pode falar das epopéias modernas propriamente ditas.

Temos ainda de considerar algumas das formas épicas particulares. De fato se poderia previamente perguntar como o poema épico, como identidade suprema, poderia ser capaz de algumas diferenças. Ora, é de si mesmo claro que a margem de variação do poema épico tem de ser bem pequena, mas é ainda mais imediatamente claro que, ao se desviar do ponto unicamente no qual pode incidir, também necessariamente perde o único caráter ligado àquele ponto.

Antes de mais nada, no poema épico existem somente duas possibilidades, que, em sua diferenciação, formam dois gêneros particulares. A <658> epopéia é o gênero mais objetivo, se por objetivo entendemos o absolutamente objetivo. Ele é pura e simplesmente objetivo, porque é a suprema identidade da subjetividade e da objetividade. Portanto, a poesia só pode sair dessa identidade, porque se torna, ou *relativamente* objetiva, ou relativamente subjetiva. Na epopéia, tanto o sujeito (o poeta), quanto o objeto se comportam objetivamente. Ora, essa identidade pode ser suprimida por dois lados, de tal modo que: *a)* a subjetividade ou a particularidade está posta no objeto, a objetividade ou validez universal naquele que expõe; *b)* a objetividade, a universalidade, está posta no objeto, a subjetividade naquele que expõe. Esses dois pólos estão realmente expostos na poesia, mas eles mesmos se diferenciam novamente em si pelo lado subjetivo e pelo lado objetivo. A esfera da poesia épica relativamente objetiva (a saber, onde é a exposição) é descrita pela *ele-*

gia e pelo *idílio*, que se comportam novamente entre si, aquela como o subjetivo, este como o objetivo; a esfera da poesia relativamente subjetiva (a saber, onde é a exposição) é descrita pelo *poema didático* e pela *sátira*, onde aquele é o subjetivo, este, o objetivo.

Poder-se-ia estar tentado a alegar contra essa divisão que não se pode compreender como a elegia, que é vista em geral como uma efusão lírico-subjetiva, pode ser mais objetiva que o poema didático, o qual, ao contrário, se poderia ser tentado a considerar como o mais relativamente objetivo. Deve-se, pois, lembrar que com isso de modo algum se aceita o conceito corrente de elegia, que lhe roubaria de fato a objetividade, mas também o épico, e a tornaria um poema meramente lírico. No tocante, porém, ao poema didático, nele a poesia retorna ao *saber*, como primeira potência, que, *como saber*, permanece sempre subjetivo. As razões mais precisas de tal divisão são as seguintes. Se comparamos elegia e idílio, de um lado, e poema didático e sátira, de outro, encontramos os dois primeiros concordando entre si e diferentes dos outros nisto, que aqueles são sem fim e intenção <659> e parecem ser apenas em função de si mesmos, mas estes têm sempre um fim determinado, e já por isso os dois últimos gêneros se destinam à esfera da subjetividade. Se, além disso, comparamos elegia e idílio entre si, ambos são iguais porque renunciam a uma matéria universal e objetiva, porque aquela trata o estado ou a situação de um indivíduo, embora objetivamente, este expõe o estado e a vida de uma espécie, que está inteiramente isolada e constitui um mundo particular, não só nos chamados poemas pastorais, mas também nos outros gêneros, por exemplo, nos idílios domésticos, nos quais somente se expõe, por exemplo, um amor que restringe totalmente os amantes um ao outro e faz esquecer o mundo fora deles, como na *Luísa* de Voß. Mas ambos são de novo diferentes precisamente porque a elegia se inclina mais para o lírico, o idílio, ao contrário, mais necessariamente para o dramático.

Ora, pode-se de novo opor *conjuntamente* elegia e idílio a poema didático e sátira, de tal modo que naqueles a matéria ou o objeto é limitado, e nessa medida, se se quiser, subjetivo, mas o lugar da exposição, universal e objetivo, enquanto nestes a matéria ou objeto é universal, mas em compensação a exposição ou o princípio de que partem é subjetivo.

Também precisamente porque, de um lado, são iguais no que diz respeito à matéria, poema didático e sátira podem, de outro, ser opostos como subjetivo e objetivo também pela matéria. A matéria do poema didático é a matéria subjetiva, porque está no saber; a matéria da sátira é a objetiva, porque se refere ao agir, que é mais objetivo que o saber. O princípio da exposição, no entanto, é subjetivo em ambos. Lá, está no espírito, aqui mais no ânimo e na disposição moral.

BREVE CONSIDERAÇÃO DESSES GÊNEROS INDIVIDUALMENTE

Não quero dar definições. Cada gênero da arte é determinado somente por seu lugar, esta é sua definição[165]. No entanto, pode de resto corresponder a esse lugar da maneira que quiser. No fundamento de cada gênero <660> poético está uma Idéia. Ora, se seu conceito é determinado segundo o fenômeno singular, uma vez que este jamais pode ser totalmente proporcional à Idéia o conceito estará necessariamente em risco de cedo ou tarde ser considerado estreito demais e, portanto, rejeitado, ou mesmo utilizado para rejeitar inclusive uma obra de arte excelente, que não se encaixa em seus limites. Mas a Idéia de cada gênero poético é determinada pela possibilidade por ele realizada.

O conceito quase universal da *elegia* entre os modernos é o de que são lamentos, seu espírito dominante é tristeza sentimental. Não se pode negar que também o lamento e a tristeza se exprimiram nesse gênero poético, e que a elegia era especialmente destinada a cantos de lamento pelos mortos. Mas este é apenas um modo de manifestação, no mais, porém, de uma diversidade e flexibilidade infinitas, de tal modo que, ainda que apenas fragmentariamente, esse único gênero é capaz de abranger toda a vida. Como gênero do poema épico, a elegia é *histórica* por natureza; tampouco como canto de lamento renega seu caráter, é, poder-se-ia dizer, capaz da tristeza apenas precisamente porque é capaz de olhar para o passado, como a epopéia. De resto, detém-se determinadamente no presente e canta o desejo satisfeito não menos que o aguilhão do desejo insatisfeito. O seu limite na exposição não é determinado pela situação individual isolada; ao contrário, ela realmente a extrapola em direção à esfera épica. Já por sua natureza a elegia é um dos gêneros menos limitáveis; por isso, além do caráter universal, determinado por sua relação com a epopéia e com o idílio, apenas precisamente essa flexibilidade infinita pode ser designada como a essência mais própria e mais natural dela. É mediante os modelos antigos que se trava o conhecimento mais imediato com o espírito da elegia. Alguns dos mais belos fragmentos de Fanocles e de Hermesianax estão traduzidos no *Athenäum*[166]. Mas a elegia também pôde renascer na língua romana com Tíbulo, Catulo e Propércio, e em nossa época Goethe restabeleceu o gênero autêntico em suas elegias romanas. <661> Nas elegias de Goethe se poderia mostrar, da maneira mais imediata, que na elegia a subjetividade incide sobre o objeto, enquanto a objetividade incide sobre a

165. Na frase anterior, Schelling utiliza *Definitionen*; nesta, *Erklärung*. Cf. nota à p. 373. (N.T.).

166. Na tradução dos irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel. As traduções foram publicadas no primeiro número, caderno 1, da revista, que era o principal órgão de veiculação de idéias do grupo romântico. (N.T.).

exposição e sobre o princípio de exposição. Essas elegias cantam o supremo encanto da vida e do prazer, mas de uma maneira verdadeiramente épica, expandindo-se por aquele grande objeto, o ambiente que envolve o poeta[167].

O *idílio* é um gênero mais objetivo que a elegia e, portanto, em geral o mais objetivo dentre os quatro gêneros subordinados ao poema épico. Uma vez que nele o objeto é (subjetivamente) mais limitado que na epopéia, e o repouso, universalmente válido, é colocado apenas na exposição, ele já se aproxima mais da *pintura*, e isso é também sua significação original, pois idílio designa um pequeno quadro[168], uma pintura. Uma vez que tem, além disso, de colocar o maior peso no lado objetivo da exposição, tornar-se-á idílio sobretudo porque o objeto se destaca numa particularidade mais grosseira: é, portanto, menos cultivado que o da epopéia. O idílio, por isso, não somente toma em geral seus objetos de um mundo limitado, mas nele também os torna ainda nitidamente individuais, e mesmo locais, segundo os costumes, a língua, o caráter, mais ou menos como as figuras humanas têm de ser numa paisagem, rudes, de nada mais distantes do que da idealidade. Por isso, nada é mais contraditório com a natureza do idílio que comunicar sentimentalismo, uma espécie de moralidade inocente às personagens. Se a rudeza do idílio teocritiano pode ser abandonada, isso ocorre somente se, em compensação, todo o caráter se torna romântico, como nas mais excelentes poesias pastorais dos italianos e espanhóis. Mas se, como em Geßner, juntamente com o elemento genuíno e antigo, falta também o princípio romântico, a admiração que seus idílios encontraram, especialmente no exterior, só pode ser compreendida como uma das inúmeras manifestações da falta de poesia. Nos idílios de Geßner, assim como em muitos dos franceses, pôs-se no objeto, inteiramente contra o espírito do idílio, uma espécie de validez superficial, moral-sentimental, pervertendo-se inteiramente o gênero. Num período posterior, o autêntico espírito do idílio foi <662> ressuscitado também na Alemanha pela *Luísa* de Voß, embora este não pudesse superar o desfavorecimento do lugar, e no tocante ao encanto, ao frescor das cores, à vivacidade das manifestações naturais, esteja para o espírito teocritiano quase da mesma maneira que a Alemanha nórdica está para a beleza dos campos sicilianos. Os italianos e espanhóis fizeram valer o princípio romântico também no idílio, mas no interior da limitação do gênero; no entanto, como só conheço o *Pastor Fido* de Guarini, só posso mencionar a este como exemplo. A essência

167.Em alemão, a frase diz: "mit Verbreitung über den großen Gegenstand seiner Umgebung". As *Elegias Romanas* de Goethe foram publicadas na revista *As Horas*, editada por Schiller, em 1795. (N.T.).

168.*Idílio* (*tò eidúlion*) é de fato, em sua origem, diminutivo da palavra *eidos* (forma, aspecto). (N.T.).

do romantismo é que chega à meta mediante oposições e não expõe tanto a identidade quanto a totalidade. Assim também no gênero do idílio. No *Pastor Fido*, o rude, o pura e rigorosamente separado está colocado em alguns caracteres, e a oposição a eles está dada em outros. Dessa maneira, o todo ultrapassou o elemento antigo e, no entanto, afirmou o gênero. De resto, o idílio alcançou no *Pastor Fido* uma altura realmente dramática, e no entanto se poderia mostrar que a ausência de destino no idílio, que ali é suprimida por um lado, é contudo restabelecida por outro. — Afinidade do idílio com todas as formas. Especial inclinação para o dramático, porque a exposição é ainda mais objetiva. Romances pastorais (*Galatéia* de Cervantes).

Entre as formas épicas que saem da indiferença do gênero por uma preponderância da *subjetividade* na exposição, o *poema didático* é ele mesmo novamente a forma mais subjetiva. Sem dúvida, temos de investigar sobretudo a *possibilidade* de um poema didático, pela qual se entende, é claro, a possibilidade poética. Antes de mais nada, pode-se alegar contra o gênero em geral e, portanto, também contra a sátira, que ele possui necessariamente um fim — o poema didático, instruir, a sátira, punir —, e que ambos não podem ser pensados como forma da bela arte, porque toda bela arte é sem fim externo. Mas com esse princípio, em si importante, não se afirma que a arte não possa tomar como forma um fim existente independentemente dela ou uma necessidade real, <663> como também o faz a arquitetura; exige-se apenas que saiba se tornar *em si mesma* novamente independente disso, e que os fins externos sejam *meramente* forma para ela. Ora, que a intenção de apresentar doutrinas científicas não possa se tornar forma para a poesia, contra isso não existe, ao menos do lado da poesia, nenhum fundamento concebível, e a exigência que se faz ao poema didático seria apenas o de novamente suprimir a intenção na própria obra, de modo que esta possa parecer existir somente em função de si mesma. Mas isso jamais poderá ser o caso a não ser que, no poema didático, a forma do *saber* seja por si capaz de ser um reflexo do todo. Visto que ser uma imagem do todo é uma exigência que já se faz ao saber considerado por si, independentemente da *poesia*, então no *saber* por si já está contida a possibilidade de entrar como *forma* da poesia. Temos, conseqüentemente, de determinar apenas a espécie de saber para a qual isso é única e especialmente válido.

A doutrina que é apresentada no poema didático pode ser de natureza moral ou teórica e especulativa. Da primeira espécie é a poesia gnômica dos antigos, por exemplo, a de Teognis. Aqui a vida humana, como o objetivo, é transformada em reflexo do subjetivo, vale dizer, na sabedoria e no saber prático. Onde a doutrina moral se refere a objetos naturais, como na *obra* de Hesíodo, nos poemas sobre a

agricultura etc., a imagem da natureza perpassa o todo como aquilo que é o propriamente objetivo, e é o que reflete o subjetivo. O oposto ocorre no poema didático teórico propriamente dito. Aqui, o saber é transformado no reflexo de um objetivo. Ora, uma vez que, na exigência suprema, esse objetivo só pode ser o próprio universo, a *espécie* de saber que serve como reflexo precisa igualmente ser de natureza universal. É sabido que são muitos os poemas didáticos compostos sobre objetos totalmente singulares e particulares do saber, sobre a medicina, por exemplo, ou sobre doenças individuais, sobre a botânica, sobre os cometas etc. Não se deve censurar aqui a limitação do objeto em si e por si mesmo, se <664> este é ele mesmo apreendido de modo universal e em referência ao universo. Na falta da visão verdadeiramente poética do próprio objeto, o que se tentou então foi enfeitá-lo poeticamente de diferentes maneiras. Buscou-se ajuda nos modos de representação e nas imagens da mitologia. Tentou-se remediar a aridez do objeto mediante episódios históricos e coisas semelhantes. Com isso tudo, jamais pode surgir um verdadeiro *poema didático*, isto é, uma obra *poética* desse gênero. O que importa, em primeiro lugar, é que *aquilo que deve ser exposto* já seja poético *em si* e *por si mesmo*. Ora, uma vez que aquilo que deve ser exposto é sempre um saber, esse saber já tem de ser poético em si e por si mesmo, e como saber. Isso só é no entanto possível para um saber absoluto, vale dizer, um saber a partir de Idéias. Não há, por isso, verdadeiro poema didático senão naquele em que o próprio todo seja o objeto, mediata ou imediatamente, tal como é refletido no saber. Visto que, segundo a forma e a essência, o universo é somente um, na Idéia também só pode haver um único poema didático absoluto, do qual todos os singulares são meros fragmentos, isto é, o poema *sobre a natureza das coisas*. Tentativas para chegar a essa epopéia especulativa — a esse poema didático absoluto — foram feitas na Grécia; se alcançaram sua meta, só podemos saber em geral, já que deles a época nos deixou somente fragmentos. Parmênides e Xenófanes, ambos apresentaram sua filosofia num poema sobre a natureza das coisas, assim como já anteriormente os pitagóricos e Tales haviam transmitido as suas doutrinas de maneira poética. Do poema de Parmênides quase não nos restou notícia, a não ser a de que foi composto em versos bem imperfeitos e desajeitados. Sabemos mais a respeito do poema de Empédocles, que uniu a física de Anaxágoras à seriedade da sabedoria pitagórica. Podemos determinar aproximadamente os limites nos quais esse poema atingiu a Idéia do universo precisamente porque era a física de Anaxágoras que estava no fundamento dele. Tenho de pressupor aqui o conhecimento dela. Se não alcançou, porém, o protótipo especulativo pelo lado científico, <665> temos em compensação de lhe atribuir a maior energia rítmica e uma força verdadeiramente homérica, segundo o testemunho unânime dos antigos, especial-

mente de Aristóteles[169]. Também quis a sorte que o poema de Lucrécio conservasse um resquício do espírito ali reinante. Lucrécio, que não podia ter como modelo o estilo ruim de Epicuro e de seus seguidores, tomou sem dúvida emprestado de Empédocles a forma rítmica, assim como a força poética e o modo de exposição, e o seguiu na forma, tanto quanto a Epicuro na matéria do poema. O poema de Lucrécio se aproxima, em seu gênero, dos verdadeiros modelos antigos, mais do que nenhum outro poema romano, por exemplo, o de Virgílio, e mesmo a força do ritmo genuinamente épico nos é exposta unicamente por Lucrécio, já que de Ênio só fragmentos restaram. Os hexâmetros de Lucrécio produzem o maior contraste com os versos retocados e excessivamente apurados de Virgílio. A essência de sua obra traz inteiramente o cunho de um grande ânimo, e somente ao espírito verdadeiramente poético era possível pôr na exposição da doutrina epicurista um tal fervor e o entusiasmo de um verdadeiro sacerdote da natureza. Visto que o objeto a ser exposto é apoético em si e por si mesmo, é necessário que toda poesia tenha de recair sobre o sujeito, e pelo mesmo fundamento podemos considerar também o poema de Lucrécio somente como uma tentativa de alcançar o poema didático absoluto, que também já tem de ser poético pelo próprio objeto. Mas aquelas passagens em que seu entusiasmo pessoal realmente se exprime, o preâmbulo ao primeiro livro, que é uma evocação de Vênus, assim como todas as passagens em que enaltece Epicuro como aquele que revelou a natureza das coisas e foi o primeiro a pôr abaixo a ilusão e a superstição da religião, trazem inteiramente em si a suprema majestade e o cunho de uma arte varonil. Assim como os antigos dizem que em seu poema Empédocles falou com verdadeira fúria dos limites do conhecimento humano, assim também o fogo de Lucrécio contra a religião e a falsa moralidade não raro se converte em verdadeira fúria entusiasta. O completo aniquilamento de tudo o que é exteriormente espiritual <666>, a dissolução da natureza num jogo entre os átomos e o vazio, que ele pratica com indiferença verdadeiramente épica, tudo é substituído pela grandeza moral da alma, que de novo eleva a ele próprio acima da natureza. A iniqüidade da própria natureza faz ao mesmo tempo seu espírito se alçar, além de todo desejo, ao reino do entendimento. Não se pode falar mais verdadeiramente e mais primorosamente do que ele sobre a esterilidade do desejo, sobre a insaciabilidade do apetite, sobre a inanidade de todo medo assim como de toda esperança na vida, e do mesmo modo que a doutrina do próprio Epicuro não é grande pelo lado especulativo, mas pelo lado moral, assim

169.Segundo Diógenes Laércio, VIII, 57: "No tratado *Sobre os Poetas*, diz [Aristóteles] que Empédocles era homérico e extraordinário na elocução, sendo metafórico e usando dos outros recursos da poética". (N.T.).

também Lucrécio, se seu entusiasmo como sacerdote da natureza *só pode ser subjetivo*, em compensação, como professor da sabedoria prática, ele aparece *objetivamente* e como um ser de ordem superior, que observa o curso comum das coisas, a paixão e a confusão da vida somente como que de um posto mais alto, no qual ele mesmo não será alcançado por elas. Não se pode deixar de observar a oposição que outras espécies de filosofia estabelecem, nesse aspecto, com a filosofia epicurista, quando, aniquilando as virtudes generosas e másculas, fazem de mentalidades mesquinhas o que há de mais alto na moral, enquanto simulam um vôo mais alto na especulação. Não é preciso ir muito longe para fazer essa comparação; basta tomar a filosofia kantiana[170].

Creio poder me dispensar de falar dos *poemas didáticos* dos modernos. Pois, uma vez que justamente duvidamos se algum poema dos antigos atingiu o verdadeiro protótipo nesse gênero, podemos sem dúvida afirmar categoricamente dos modernos que não apresentam em geral nenhuma obra genuinamente poética desse gênero. Ainda se faz, pois, esperar o poema didático em que não somente as formas e os expedientes usados para a exposição, mas também que aquilo que faz a exposição seja ele mesmo poético. Sobre a Idéia de um tal poema pode se determinar o seguinte.

O poema didático κατ' ἐξοχήν só pode ser um poema sobre o universo ou natureza das coisas. Deve expor o reflexo do <667> universo no saber. A imagem plena do universo tem, portanto, de ser alcançada na ciência. A ciência é chamada a ser essa imagem. É certo que a ciência que alcançasse essa identidade com o universo não concordaria com este somente pela matéria, mas também pela forma, e se o próprio universo é o protótipo de toda poesia, e mesmo a poesia do próprio Absoluto, nessa identidade com o universo a ciência, tanto segundo a matéria quanto segundo a forma, já seria poesia em si e por si mesma, e se dissolveria em poesia. A origem do poema didático absoluto ou da epopéia especulativa coincide, portanto, em um com a perfeição e acabamento da ciência, e assim como a ciência procedeu primeiro da poesia, assim também sua destinação mais bela e última é voltar a desaguar nesse oceano[171].

170.A referência aqui, como em outras passagens (cf. a Introdução, p. 362), não é obviamente Kant, mas os seguidores dele. Desde as *Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo*, Schelling investia contra o kantismo "adocicado" (expressão de Rubens Rodrigues Torres Filho) dos teólogos do Stift de Tübingen (Flatt e Storr), onde havia estudado. (N.T.).

171.Douglas W. Sott aproxima com razão esse trecho ao último parágrafo do *Sistema do Idealismo Transcendental*: "Mas se a arte é unicamente a que pode conseguir expor, com validez universal, aquilo que o filósofo só é capaz de expor subjetivamente, então, para tirar ainda esta conclusão, é de esperar que, assim como, na infância da ciência, a filosofia nasceu da poesia e foi por ela nutrida, assim também a filosofia e, com ela, todas as ciências que são por ela conduzidas à perfeição, voltam a se encontrar, depois de seu acabamento, como tantos rios separados no oceano universal da poesia, do qual tiveram sua origem". (III, 629) (N.T.).

Segundo aquilo que já foi anteriormente mostrado acerca da única possibilidade da verdadeira epopéia e da mitologia para a época moderna, isto é, que os deuses do mundo moderno, que são deuses históricos, têm de tomar posse da natureza para aparecer como *deuses* —, nesse aspecto, digo, o primeiro verdadeiro poema sobre a natureza das coisas seria simultâneo à verdadeira epopéia.

Na esfera subjetiva dos gêneros subordinados ao poema épico, a *sátira* é a forma mais objetiva, pois seu objeto é o real, o objetivo e, ao menos preferencialmente, o *agir*. Contento-me em notar a natureza épica da sátira. Precisamente porque não é narrativa, como a epopéia, portanto não pode, como esta, introduzir personagens falando de maneira épica, e no entanto tem de expor principalmente caracteres e ações, ela se aproxima necessariamente do dramático, e para dar conta de sua tarefa tem necessariamente de possuir uma vida dramática, segundo a exposição interior. É claro que no conceito de sátira nada pode caber, no sentido rigoroso, a não ser o que é dramático absolutamente e em si mesmo. Rebaixar as comédias de Aristófanes ao gênero da sátira seria igualmente ou tanto mais tolo que transformar o *Dom Quixote* de Cervantes numa sátira, como, aliás, é hábito.

<668> A sátira, possui, de resto, dois gêneros, o sério e o cômico. Ambos os gêneros requerem a dignidade de um caráter moral, tal como se exprime na nobre cólera de Juvenal e de Pérsio, e a superioridade de um espírito penetrante, que sabe ver as circunstâncias e os acontecimentos em referimento ao universal, já que o efeito mais excelente da sátira se baseia justamente no contraste entre o universal e o particular. Que na Alemanha aqueles que são eles mesmos as caricaturas ou criaturas da época sintam mais e mais em si o comichão de rascunhar pinturas satíricas da época usando uma pena grosseira sobre o papel, isso não causa mais espanto do que homens, por exemplo, que não conheceram nem o mundo, nem algum objeto dele, se acreditem à altura da poesia e dos gêneros mais nobres dela.

Para a sátira cômica os gregos tinham representantes próprios nos gêneros singulares de seres meio animais, meio humanos, dos quais, como é o mais verossímil, a sátira recebe seu nome[172]. Sabe-se que Ésquilo também escreveu peças satíricas, assim como mais tarde Eurípedes. A lei da sátira cômica está como que expressa nessa origem. Se a sátira séria pune o vício, especialmente

172.*Sátura* é, em grego, plural de *sáturos* e designa o drama satírico onde os sátiros desempenhavam papel cômico. (N.T.).

o vício insolente ligado ao poder, a sátira cômica tem, em *contrapartida*, de retirar tanto quanto possível culpa e mérito de seus objetos, tem de procurar torná-los totalmente destituídos de vontade, tem de procurar torná-los tão animais quanto possível e de todo sensuais, como os sátiros e faunos. Vinculada à maldade e à baixeza, a bruteza só desperta nojo e sentimento adverso, por isso jamais pode ser objeto de humor poético. Ela se torna um tal objeto mediante total subtração do elemento humano e completa inversão, na qual aparece de maneira puramente cômica, sem ferir um sentimento, e rebaixando, por outro lado, o objeto ao ponto mais baixo.

Com isso percorremos o círculo das formas épicas racionais. Temos ainda de falar agora da epopéia *moderna* ou *romântica* e segui-la também em seus desenvolvimentos singulares.

<669> Uma vez que a oposição do antigo e do romântico já foi, tanto quanto era possível, anteriormente exposta em *universal*, e uma vez que as formas modernas sempre conservam, em maior ou menor medida, algo irracional, creio que procederei do melhor modo, com respeito à epopéia romântica, se a considerar sobretudo historicamente, destacando tanto suas oposições quanto suas concordâncias com a epopéia antiga.

Conforme meu propósito de caracterizar a poesia também em seus indivíduos mais notáveis, inicio minhas observações imediatamente com Ariosto, já que, antes de mais nada, não há dúvida de que compôs a epopéia moderna mais genuína. Seus antecessores, entre outros principalmente Boiardo, não devem entrar em conta, porque, ainda que estivessem no caminho certo, nele não alcançaram a excelência, permanecendo enfadonhos e sobrecarregados. Depois de Ariosto, a *Jerusalém Libertada* de Tasso é toda ela mais a manifestação de uma bela alma se empenhando por pureza do que uma criação poética objetiva, e o que tem de bom é somente o que nela é o inteiramente limitado, a castidade, o catolicismo. Mencionar a *Henríada*[173], isso talvez quase nem mesmo um francês desejaria. Os portugueses têm um poema, os *Lusíadas* de Camões, que não conheço[174].

O mundo mitológico no qual Ariosto se move é um mundo bastante conhecido. A corte de Carlos Magno é o Olimpo de Júpiter da época da cavalaria. As sagas dos doze Paladinos são e foram difundidas por todos os cantos e são comuns a todas as nações mais cultivadas, os espanhóis, italianos, franceses, alemães, ingleses. O maravilhoso havia se difundido a partir do cristianismo, inflamando-se num mundo romântico pelo contato com a valentia da época posterior. Nesse solo mais propício, o poeta podia agora remexer à vontade, reinventar, enfeitar. Todos os meios estavam à sua disposição: tinha a valentia, o amor, a magia, e em acréscimo a isso tudo tinha ainda a oposição entre ocidente e oriente, e a oposição entre as diferentes religiões.

173.A *Henríada* de Voltaire, já mencionada criticamente à p. 410. (N.T.).

174.O editor corrige o título da obra de Camões de *Luisiade* para *Lusiade*. (N.T.).

Assim como, no mundo moderno, é geralmente o indivíduo ou o sujeito que mais aparece, assim também na epopéia, de modo que <670> esta perdeu a objetividade absoluta da epopéia antiga, e só é comparável com esse gênero como sua plena negação, e também Ariosto modificou sua matéria de acordo com ele mesmo, pois a ela mesclou uma boa parte de reflexão e malícia. Já que um dos principais caracteres do romântico reside em geral na mistura da seriedade e da zombaria, temos de conceder isso a ele, pois de outro lado sua maganice, por assim dizer, somente entra de novo no lugar da indiferença, do desinteresse do poeta na epopéia. Com isso ele se tornou senhor de seu objeto. Seu poema se liga ao conceito da epopéia antiga o mais precisamente *nisto*, que não tem começo nem fim determinados, é um pedaço recortado de seu mundo, que a gente pode pensar tanto que foi começado anteriormente, quanto que será continuado depois. (Alguns críticos insensatos censuram isso, comparando-o com a composição artificial de Tasso. Nesta, naturalmente, tudo é talhado de maneira mais regular, de modo que jamais se está em perigo de se extraviar. O poema de Ariosto se assemelha a um labirinto onde a gente se perde com prazer e sem medo). Um outro ponto de referência é que o herói não é posto em destaque sozinho e muitas vezes está totalmente distante da cena, ou melhor, há em geral uma pluralidade de heróis. A história de um único herói que atravessa todas as catástrofes, como, por exemplo, o *Oberon* de Wieland, é, mesmo se quisermos preservar alguma pureza a esse gênero, meramente uma biografia romântica, freqüentemente sentimental, em versos, portanto, não é nem uma verdadeira epopéia, nem um verdadeiro romance (que teria de ser escrito em prosa).

O conceito do maravilhoso é, como já observei, um ingrediente *novo* da epopéia, pois, embora Aristóteles já fale do θαυμαστόν da epopéia homérica[175], este tem nele uma significação totalmente outra do que a do maravilhoso moderno, isto é, em geral somente a do extraordinário (mais sobre isso no drama). Homero não tem o maravilhoso, mas só o natural, porque também seus deuses são naturais. No maravilhoso, poesia e prosa se mostram em luta; o maravilhoso só é tal diante da prosa e <671> num mundo *dividido*. Em Homero,

175.*Poética*, 1460a. Sobre o "maravilhoso" na epopéia, veja-se também acima nota à p. 657. (N.T.).

se se quiser, *tudo*, mas, por isso mesmo, nada é maravilhoso. Só Ariosto, por sua leveza, ironia e apresentação freqüentemente sem enfeites, soube realmente transformar, de maneira primorosa, o seu maravilhoso em algo natural. Também é o mais difícil de ser alcançado quando narra de maneira inteiramente seca. Porém, na passagem entre aquelas partes em que derrama toda graça e todo ornamento de sua rica fantasia, pintam-se os contrastes e as misturas da matéria necessários no poema romântico — no sentido mais próprio pode-se dizer que eles *se pintam*, porque nele tudo é cor viva, pintura ágil e rápida, em que ora os contornos desaparecem, ora surgem energicamente, pintura que sempre aparece mais como um variado agregado de partes de um todo do que uma compacta continuidade, mesmo no interior de uma esfera parcial dela. Considerando-o rigorosamente, também Ariosto fez apenas uma tentativa em âmbito nacional e sem grande pretensão, se é confrontado com a Idéia mais alta de uma epopéia, mesmo moderna, que, não mais composta, como a de Homero, por uma época, por um povo, mas necessariamente por um indivíduo, possuirá sempre um outro caráter e terá de realizar de outra maneira o antigo e a objetividade. Mas o encanto de um entendimento claro e da inesgotável abundância de prazer e humor apaga novamente o particular desse poema. Nada é amontoado em Ariosto, os traços nobres são belamente distribuídos e suportam, como colunas, o edifício no ar. Angélica é a bela Helena, a disputa dos Paladinos por ela, a Guerra de Tróia; Orlando também raramente aparece em cena, como Aquiles; tampouco falta um Páris, que, sem grande mérito e respeito, conquista a beldade, isto é, a conhecida Meda[176]. — Naturalmente, esse paralelismo não é pensado de maneira demasiado séria. A mais bela figura do poeta, concebida de modo inteiramente romântico e delicado, é Bradamante, que veste armas e busca aventuras pelo amado; nela a valentia é o maravilhoso, e o amor é o natural e, portanto, a amabilidade <672> é também o que prepondera; também ela é cristã, enquanto noutra figura feminina do oriente a valentia é caracterizada de maneira mais masculina do que triunfante. Orlando e Rinaldo também estabelecem uma forte oposição entre o culto e o inculto. No mar de episódios (para falar disso também) e de acasos, as diversas figuras submergem e voltam à tona, sempre reconhecíveis e separadas umas das outras. Aqui, os episódios são as novelas que o poeta intercalou em sua obra, como Cervantes em seu romance; o conteúdo delas é tanto comovente e patético, quanto malicioso, mas o poeta sempre delas se retira como se nada tivesse acontecido: se insere uma observa-

176.Caroline Sulzen sugere que se trata de Medore, esposo de Angélica no *Orlando Furioso* (N.T.).

ção, isso jamais se faz de maneira prolongada, pois logo prossegue de novo adiante, e o arco de um novo horizonte para ele se abre.

A uniformidade e identidade do espírito desse gênero poético também é expressa exteriormente pela métrica, no mais das vezes idêntica, dos modernos, à estança. Abandoná-la, como Wieland, significa abandonar a própria forma da epopéia romântica.

Os caracteres da epopéia romântica ou do *poema de cavalaria* já mencionados na caracterização de Ariosto são suficientes para mostrar a diferença e a oposição que há entre ela e a epopéia antiga. Podemos exprimir sua essência assim: é épica pela matéria, ou seja, a matéria é mais ou menos universal, porém subjetiva pela forma, pois nela a individualidade do poeta entra muito mais em linha de conta, não somente nisto, que ele constantemente acompanha com a reflexão o acontecimento que narra, mas também na ordenação do todo, que não se desenvolve a partir do próprio objeto e, como é da competência do poeta, não deixa em geral para que se admire outra beleza que a beleza do arbítrio. Em si e por si, a matéria épico-romântica já se assemelha a um bosque selvagem, emaranhado, repleto de figuras peculiares, a um labirinto onde não há outro fio condutor senão a arbitrariedade e o capricho do poeta. Por isso, podemos já compreender que a epopéia romântica não é nem o gênero supremo, nem o único no qual *esse* gênero (isto é, a epopéia) pode em geral existir no mundo moderno.

<673> A epopéia romântica tem de novo ela mesma uma oposição no gênero a que pertence. A saber, se em geral é universal segundo a matéria, porém individual segundo a forma, então se pode de antemão esperar um outro gênero correspondente, no qual a exposição universalmente mais válida e, por assim dizer, mais indiferente se ensaie numa matéria parcial ou mais limitada. Esse gênero é o *romance*, e juntamente com esse lugar que damos a ele, ao mesmo tempo determinamos também a sua natureza.

De fato, também a matéria da epopéia romântica só pode ser chamada de relativamente universal, porque sempre requer do sujeito que se transponha em geral a um solo fantástico, o que a epopéia antiga não faz. Mas também precisamente porque a matéria exige algo do sujeito — fé, prazer, disposição fantástica —, o poeta tem de acrescentar algo de seu e, assim, tem de retirar novamente pela exposição aquilo que a matéria tem de vantagem em universalidade. Para se desobrigar dessa necessidade e se aproximar mais da exposição objetiva, nada mais resta, por isso, do que renunciar à universalidade da matéria e procurá-la na *forma*.

Toda a mitologia do poema de cavalaria se funda no maravilhoso, isto é, num mundo dividido. Tal divisão passa necessariamente para a exposição, uma vez que o poeta, para fazer com que o maravilhoso apareça como tal, tem de estar

por si naquele mundo onde o maravilhoso aparece *como maravilhoso*. O poeta, portanto, que queira se tornar verdadeiramente idêntico a sua matéria e se entregar indivisamente a ela, não tem outro meio para isso senão fazer com que o indivíduo, tal como ocorre em geral no mundo moderno, também aqui surja no centro e registre o resultado de uma vida e de um espírito em invenções que, quanto mais elevadas sejam, tanto mais ganhem a força de uma mitologia. É assim que surge o *romance*, e não tenho escrúpulo em colocá-lo, nesse aspecto, acima do poema de cavalaria, ainda que, decerto, apenas a menor parte daquilo que existe sob esse nome <674> tenha atingido somente aquela objetividade da forma, na qual estaria mais próximo da epopéia propriamente dita que o poema de cavalaria.

Pela expressa restrição de que o romance é objetivo, universalmente válido, somente pela *forma* da exposição, já está indicado unicamente no interior de que limites ele pode se aproximar da epopéia. A epopéia é, por natureza, uma ação ilimitada: a rigor, ela não tem começo e poderia ir ao infinito. O romance, como foi dito, é limitado pelo objeto; por isso, ele se aproxima mais do drama, que é uma ação limitada e fechada em si. Nesse aspecto, também se poderia descrever o romance como uma mistura da epopéia e do drama, a saber, de tal modo que partilhe das qualidades de ambos os gêneros. Nisso, o todo da arte moderna se mostra mais semelhante à pintura e ao reino das cores, ao passo que a época plástica ou o reino das figuras separa tudo, rigorosamente.

Para a forma objetiva da exposição, a arte moderna não tem um metro tão regular, tão oscilante entre opostos, quanto o hexâmetro na arte antiga; todos os seus metros se individualizam de uma maneira igualmente forte e se limitam a um certo tom, a uma certa cor, a um certo estado de espírito. O tipo de metro moderno mais regular é a estança, mas não parece de inspiração imediata, nem depender do desenvolvimento do tema tanto quanto o hexâmetro, pela simples razão de que não é um metro uniforme e se separa em estrofes, e por isso também em geral parece mais artificial e obra do poeta do que forma do objeto. Para o romance, portanto, que quer alcançar a objetividade da epopéia numa matéria mais limitada, nada mais resta senão a prosa, que é a indiferença suprema, mas a prosa em sua maior plenitude, onde é acompanhada de um ritmo suave e uma ordenada construção dos períodos, que, se não impera tanto sobre o ouvido quanto a divisão rítmica da métrica, também não lhe resta traço de algo forçado e, por isso, exige o mais acurado aprimoramento. Quem não sente esse ritmo da prosa no *Dom Quixote* e <675> no *Wilhelm Meister*, certamente para ele esse ritmo também não poderá ser ensinado. Como a dicção épica, essa prosa ou, antes, esse estilo do romance pode perdurar, se ampliar e não deixar nem mesmo a menor das coisas intocada em seu lugar, mas tampouco pode se perder em ornamento,

menos ainda em mero ornamento verbal, porque do contrário estará imediatamente no limite daquilo que é o mais insuportável, a chamada prosa poética.

Já que o romance não pode ser dramático e, no entanto, tem de buscar, por outro lado, a objetividade da epopéia na forma da exposição, a forma mais bela e adequada do romance é necessariamente a *narrativa*. Um romance epistolar consiste em puras partes líricas, que se transformam — no todo — em dramáticas e, com isso, desaparece o caráter épico[177].

Uma vez que o romance deve ser, tanto quanto possível, igual à epopéia na forma da exposição, mas uma vez que é propriamente um objeto limitado que constitui a matéria, o poeta tem de substituir a validez universal épica por uma indiferença para com o objeto principal ou para com o herói, relativamente ainda maior do que aquela que é praticada pelo poeta épico. Por isso, ele não deve se ligar muito rigorosamente ao herói e muito menos ainda submeter, por dizer assim, tudo no livro a ele. Visto que o que é limitado só é escolhido para mostrar o Absoluto na forma da exposição, o herói é como que já por natureza muito mais um símbolo que uma pessoa, e também assim tem de ser considerado no romance, de modo que tudo se ligue facilmente a ele, de modo que ele seja o nome coletivo, o barbante que amarra todo o feixe.

Essa indiferença pode ser levada a tal ponto, que pode se converter, inclusive, em ironia com o herói, pois a ironia é a única forma em que aquilo que provém, ou tem de provir, do sujeito é o que dele mais determinadamente de novo se desprende e se torna objetivo. Nesse aspecto, portanto, a imperfeição em nada pode prejudicar o herói; a pretensa perfeição, ao contrário, aniquilará o romance. Disso também faz parte o que, com particular ironia, Goethe põe na boca do próprio protagonista do *Wilhelm Meister*, quando o faz falar sobre a força retardante do herói[178]. <676> Isto é, como o romance tem, de um lado, necessária inclinação para o dramático, mas, de outro lado, tem de ser demorado como a epopéia, ele tem de pôr essa força que modera o rápido decorrer da ação no objeto, isto é, no próprio herói. À mesma coisa se refere Goethe, quan-

177. A discussão do romance epistolar como forma dramática aparece, na Alemanha, com o *Werther* de Goethe. Sobre isso e sobre as fontes de inspiração do escritor, consulte-se o ensaio "O Solilóquio de Werther", de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. Em: *Mais!, Folha de São Paulo*, 23 de agosto de 1999, pp. 5-6. No *Wilhelm Meister* (na passagem onde se discutem os gêneros e onde Goethe provavelmente toma distância de sua obra juvenil), o protagonista e o ator Serlo observam que "infelizmente muitos dramas são apenas romances dialogados, e não seria impossível escrever um drama em cartas". (Livro V, capítulo 7). (N.T.).

178. Para o protagonista dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* e para o ator Serlo (Livro V, capítulo 7) os heróis de romance como Grandinson, Clarissa, Pamela, o vigário de Wakefield e Tom Jones são personagens, senão passivas, ao menos retardantes (*retardierende Personen*). (N.T.).

do diz na mesma passagem do *Wilhelm Meister* que, no romance, se devem representar principalmente *sentimentos* e *acontecimentos*, no drama, *caracteres e ações*[179]. Os sentimentos também podem muito bem ocorrer somente num certo tempo e situação, são mais inconstantes que o caráter; o caráter impele mais imediatamente para a ação e para o fim do que os sentimentos, e a ação é mais decisiva do que o são os acontecimentos, quando provém de um caráter decidido e forte, e exige uma certa perfeição, tanto no bem quanto no mal. Mas isso, naturalmente, não deve ser entendido como uma total negação da força ativa do herói, e a unificação mais plena permanecerá sendo sempre aquela encontrada no *Dom Quixote*, onde, dependendo do encontro e das circunstâncias, a ação oriunda do caráter se transforma em *acontecimento* para o herói.

O romance deve ser um espelho do mundo, ou ao menos da época[180], e assim se transformar numa mitologia parcial. Deve convidar a uma observação serena, calma, e por toda parte manter igualmente firme o interesse; cada uma de suas partes, todas as palavras devem ser igualmente de ouro, como se fossem compostas numa métrica interior mais elevada, já que lhe falta a métrica exterior. Por isso, também só pode ser o fruto de um espírito de todo maduro, da mesma maneira que a tradição antiga sempre descreve Homero na figura de ancião. O romance é como que a decantação do espírito, por meio da qual este regressa a si mesmo e faz vicejar outra vez a sua vida e a sua formação; ele é o fruto, mas coroado de flores.

O romance, tudo estimulando no homem, também deve pôr a paixão em movimento; o mais altamente trágico lhe é permitido, assim como o cômico, só que o próprio poeta deve permanecer intocado por ambos.

<677> Já se observou antes, com respeito à epopéia, que nela o acaso é permitido; o romance, mais ainda, pode dispor como bem quiser de todos os meios para proporcionar surpresa, intriga e acaso: mas, naturalmente, o acaso não pode governar tudo sozinho, senão um princípio caprichoso e unilateral entra de novo no lugar da genuína imagem da vida. Se o romance pode tomar emprestado da epopéia o acaso dos acontecimentos, por outro lado o princípio do destino, que entra nele por sua inclinação para o drama, é igualmente muito unilateral e, além disso, muito duro para a natureza mais abrangente e aprazível do romance. Se o caráter também é uma necessidade que pode se tornar destino para o ser humano, caráter e acaso têm de trabalhar colaborando um

179. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, livro V, capítulo 7. (N.T.).

180. "Somente ela [a poesia romântica ou o romance] pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época". Friedrich Schlegel, *Fragmentos do Ateneu*, 116. Em *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, p. 64. (N.T.).

com o outro no romance, e no arranjo de ambos se revela principalmente a sabedoria e a invenção do poeta.

Já que por seu maior parentesco com o drama o romance se baseia mais em contradições que a epopéia, ele tem de as utilizar principalmente na ironia e na exposição pitoresca, como o *tableau* no *Dom Quixote*, onde este e Cardênio estão num bosque, sentados um diante do outro, e conversam sensatamente, até que a loucura de um desperta a do outro[181]. Portanto, o romance pode em geral se empenhar pelo pitoresco, pois é assim que universalmente se pode chamar aquilo que é uma espécie de manifestação dramática, só que mais fugaz. É claro que tem sempre de ter um conteúdo, uma referência ao estado de ânimo, aos costumes, povos, acontecimentos. O que pode ser mais pitoresco, no sentido indicado, que a passagem do *Dom Quixote* onde Marcela aparece no alto de um penhasco, a cujo pé está enterrado o pastor que morreu pelo amor dela[182]?

Onde o solo da poesia não favorece o pitoresco, o poeta tem de criá-lo, como Goethe no *Wilhelm Meister*. Mignon, o harpista, a casa do tio são unicamente obra dele. É preciso utilizar tudo aquilo que os costumes oferecem de romântico, e não se pode desprezar o elemento aventuroso, tão logo possa também novamente servir ao simbólico. <678> A realidade *comum* só deve ser exposta para servir à ironia e a uma oposição qualquer.

A ordenação dos acontecimentos também é um outro mistério da arte. Eles têm de ser sabiamente distribuídos, e mesmo que, próximo ao final, o fluxo deles aumente e a concepção se desdobre em todo o seu esplendor, em parte alguma os acontecimentos devem se comprimir uns aos outros, em parte alguma deve haver acúmulo deles ou que um deles afugente o outro. Os chamados episódios têm de fazer essencialmente parte do todo, têm de estar constituídos organicamente com ele (*Sperata*[183]), e não ser meramente costurados para provocar isso ou aquilo; ou têm de ser intercalados de modo totalmente independente, como novelas, procedimento contra o qual nada se pode objetar.

A *novela*, para observar isso de passagem, já que não podemos entrar em todos os subgêneros em particular, é o romance formado pelo lado lírico, é, por assim dizer, o que a elegia é em relação à epopéia, uma história para a exposi-

181. *Dom Quixote*, I, capítulo 24. A palavra francesa *tableau* (quadro), introduzida nessa época no alemão, tem, como em francês, o sentido de "pintura" e o de "quadro teatral". (N.T.).

182. *Dom Quixote*, I, capítulo 14. (N.T.).

183. A história de Sperata é narrada no livro VIII, capítulo 9, dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. História dentro da história, o episódio (comentado a seguir, p. 682) "esclarece" a gênese e o destino do harpista e de Mignon. (N.T.).

ção simbólica de um estado subjetivo ou de uma verdade particular, de um sentimento característico.

No romance tudo tem de ser ordenado progressivamente em torno de um pequeno núcleo — de um *centro*, que não devora nada, mas atrai tudo violentamente para dentro de seu turbilhão.

A partir desses poucos traços fica claro o que, tomado em seu sentido supremo, o romance não pode ser: um mostruário de virtudes e vícios, um preparado psicológico de uma mente humana isolada, que seria conservada como num gabinete. Não devemos ser recebidos à porta de entrada por uma paixão destruidora, que nos carrega por todas as suas estações e, por fim, abandona o leitor atordoado ao termo de um caminho que ele por nada nesse mundo gostaria de percorrer outra vez. O romance também deve ser um espelho do curso universal das coisas humanas e da vida, portanto, não meramente uma parcial pintura dos costumes, onde jamais somos conduzidos além do estreito horizonte das relações sociais, quer da maior das cidades, quer de um povo de costumes limitados, para não mencionar os níveis infinitamente inferiores de relações ainda mais chãs.

<679> Daí se segue naturalmente que quase toda a infinidade daquilo que recebe o nome de romances é ração para a fome dos homens — assim como Fallstaff chama sua milícia de *ração* para pólvora[184] —, para a fome de ilusão material e para a voracidade insaciável de vazio espiritual e de tempo para ser jogado fora.

Não será demasiado dizer que só existem dois romances até agora, o *Dom Quixote* de Cervantes e o *Wilhelm Meister* de Goethe, aquele pertencendo à mais esplêndida das nações, este, à mais sólida delas. Não se pode julgar o *Dom Quixote* pelas primeiras traduções alemãs, onde a poesia está aniquilada, e a construção orgânica suprimida. Basta lembrar o *Dom Quixote* para compreender o que quer dizer o conceito de uma mitologia criada pelo gênio de um indivíduo. Dom Quixote e Sancho Pança são personagens mitológicas por toda a parte cultivada do globo terrestre, do mesmo modo que as histórias dos moinhos etc. são verdadeiros mitos, são sagas mitológicas. O que, na concepção limitada de um espírito inferior, teria parecido pensado somente como sátira de uma certa insensatez, o poeta o transformou, pela mais feliz de todas as invenções, na imagem mais universal, mais cheia de sentido e pitoresca da vida. Que essa invenção única perpasse o todo e só apareça então o mais ricamente variada,

184.*Henrique IV*, parte I, 4º ato, cena 2, 72. (N.T.).

que, portanto, em lugar algum seja visível uma agregação de partes, isso lhe dá um caráter particularmente grande. No entanto, há no todo um oposição manifesta e bastante decisiva, e as suas duas metades poderiam ser chamadas, não de todo impropriamente, nem de todo sem verdade, a *Ilíada* e a *Odisséia* do romance. O tema no todo é o real em conflito com o ideal. Na primeira parte da obra, o ideal é tratado de maneira apenas *natural*-realista, isto é, o ideal do herói somente se choca com o mundo comum e os movimentos comuns deste; na outra parte, ele é mistificado, isto é, o mundo com o qual entra em conflito é ele mesmo um mundo ideal, não o comum, como na *Odisséia* a ilha de Calipso é, por assim dizer, um mundo mais fingido do que aquele em que se move a *Ilíada*, e assim como aqui aparece Circe, <680> assim também no *Dom Quixote* aparece a duquesa, que, tirante a beleza, tem tudo em comum com aquela[185]. De fato, a mistificação chega ao doloroso, à deselegância, de modo que o ideal sucumbe, enfraquecido, na pessoa do herói, porque nele endoideceu; mas no todo da composição ele se mostra inteiramente triunfante e, também *nessa* parte, simplesmente pela rebuscada baixeza daquilo que se lhe opõe.

O romance de Cervantes se assenta, pois, num herói bem imperfeito, num herói louco e, todavia, de natureza tão nobre, que, enquanto não se mexe naquele único ponto, mostra um entendimento tão superior, que, a bem da verdade, nenhuma afronta a ele sucedida o avilta. A essa mistura (no *Dom Quixote*) se podia ligar mesmo a trama mais maravilhosa e rica, que é tão atraente no primeiro momento, quanto conserva sempre o mesmo prazer no último, e afina a alma para a mais serena clareza de consciência. Para o espírito o companheiro necessário do herói, Sancho Pança, é como que um dia de festa ininterrupto, uma fonte inesgotável de ironia, que se abre e jorra em brincadeiras audazes. O solo em que o todo acontece reunia naquela época todos os princípios românticos que ainda existiam na Europa, aliados ao fausto da vida social. Nisso o espanhol foi mil vezes mais favorecido que o poeta alemão. Ele tinha os pastores que viviam em pleno campo, a cavalaria andante, os mouros, a proximidade da costa africana, o pano de fundo dos acontecimentos da época e das cruzadas contra os piratas, finalmente, uma nação na qual a poesia é popular — tinha, inclusive, tipos pitorescos para as necessidades comuns, os arreeiros[186] e o bacharel de Salamanca[187]. No entanto, o mais das vezes o poeta faz os acontecimentos divertidos provir, não de acontecimentos nacionais, mas de aconte-

185.*Dom Quixote*, II, capítulo 30 e ss. (N.T.).
186.*Dom Quixote*, I, capítulo 15. (N.T.).
187.Sansão Carrasco. (N.T.).

cimentos totalmente universais, como o encontro com os galeotes[188], com o titereiro[189] e com o leão na jaula[190]. O estalajadeiro que toma Dom Quixote por um castelhano e a bela Maritornes[191] estão em casa em qualquer lugar. O amor, ao contrário, sempre aparece na região caracteristicamente romântica que <681> encontrou em sua época, e todo o romance se passa ao ar livre, numa atmosfera de clima quente e numa forte cor meridional.

Os antigos enalteceram Homero como o mais feliz dos inventores; os modernos, com justiça, Cervantes.

O que neste uma única invenção divina pôde realizar e criar de um lance só, o alemão teve de produzir e inventar em condições completamente adversas, em condições de dispersão, mediante uma grande força de pensamento e profundidade do entendimento. O arranjo parece mais frágil, os meios mais escassos, só que a força da concepção que sustenta o todo é verdadeiramente imensa.

Também no *Wilhelm Meister* se mostra a luta do ideal com o real, luta a que quase não se pode esquivar em qualquer exposição abrangente, e que caracteriza nosso mundo saído da identidade. Só que, diferentemente do *Dom Quixote*, ela não é um único e mesmo conflito que constantemente se renova em diferentes formas, mas um conflito reiteradamente interrompido e mais difuso; por isso, também o antagonismo no todo é mais brando, a ironia mais leve, tudo tendo também de acabar, de modo prático, sob a influência da época. O herói promete muito, parece aspirar a artista, mas lhe tiram a ilusão, pois ao longo dos quatro volumes sempre aparece ou é tratado como *aluno*, e não como mestre, como o seu nome indica[192]; permanece como uma natureza amável, sociável, que se liga com facilidade aos outros e sempre os atrai: nessa medida, é um feliz liame do todo e o que faz atraente o primeiro plano. O segundo plano se revela no final e, por trás de uma espécie de prestidigitação, mostra uma perspectiva infinita de toda a sabedoria da vida, pois outra coisa não é a sociedade secreta, que se dissolve no momento em que se torna visível e somente exprime o segredo dos anos de aprendizado — a saber, que mestre é *aquele* que reconheceu sua destinação. Essa Idéia está revestida de uma tal plenitude, de uma riqueza de vida independente, que jamais se revela como conceito dominante ou fim que o entendimento estabelece para a criação poética. O que quer que pudesse ser de

188.*Dom Quixote*, I, capítulo 22. (N.T.).
189.*Dom Quixote*, II, capítulos 25 e 26. (N.T.).
190.*Dom Quixote*, II, capítulo 17. (N.T.).
191.*Dom Quixote*, I, capítulo 16. (N.T.).
192.*Meister*, em alemão, quer dizer "mestre". (N.T.).

alguma maneira tratado romanticamente nos costumes, foi utilizado: atores ambulantes, o teatro em geral, <682> que, se necessário, ainda acolhe aquele tipo de anomalia banida dò mundo social, um exército comandado por um príncipe, além de saltimbancos e um bando de ladrões. Onde costume e acaso, este tendo de ser modificado por aquele, já não bastam, aí o romântico foi inserido no caráter, desde a livre e graciosa Philine até o estilo mais nobre de Mignon, por meio de quem o poeta se revela numa criação na qual têm igual participação a mais profunda interioridade do ânimo e a força da imaginação. Nesse ser maravilhoso e na história de sua família — na novela trágica de *Sperata* — reside o esplendor do inventor; a sabedoria da vida se torna, por assim dizer, pobre diante disso, e no entanto, em sua sabedoria artística, não pôs mais peso nesta do que em qualquer outra parte do livro. Também se poderia dizer que somente Mignon e sua família realizaram seu destino e serviram ao gênio dele.

No romance, aquilo que o colorido do todo perde por culpa da época ou do país, tem de ser restituído nas figuras individuais: este é o principal segredo da composição do *Wilhelm Meister*; o poeta exercitou esse poder a tal ponto, que em momentos isolados emprestou uma maravilhosa elevação também às personagens mais comuns, por exemplo, à velha Bárbara, quando diz palavras verdadeiramente trágicas que parecem fazer o próprio protagonista da história como que desaparecer[193].

O que Cervantes teve de inventar somente uma vez, o poeta alemão teve de inventá-lo várias, e a cada passo tinha de abrir novo caminho num terreno bastante adverso, e uma vez que a adversidade do ambiente não ajuda a dar às suas invenções a capacidade de agradar própria às de Cervantes, ele tem de ir mais fundo na intenção e substitui a falta externa por uma força interna da invenção. Além isso, a organização é feita com toda a arte e no primeiro germe também já estão delineadas a folha e a flor, não se desprezando de princípio o mínimo detalhe, que depois volta de novo de maneira surpreendente.

Além do romance em sua figura mais plena, que <683>, apesar de uma certa limitação da matéria, recebe pela forma a validez universal da epopéia, é preciso ainda reconhecer os livros *românticos* em geral. Não me refiro às novelas e contos[194], que subsistem por si como verdadeiros mitos (nas novelas imortais de Boccacio), quer do domínio real quer do fantástico, e que se movem igualmente no elemento exterior da prosa rítmica; refiro-me a outra mistura de

193.*Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, Livro VII, capítulo 8. (N.T.).
194.*Märchen*: são histórias fantasiosas, como, por exemplo, os contos de fada. (N.T.).

notável acerto, como o *Persiles* de Cervantes, a *Fiammeta* de Bocaccio, e, em todo caso, também o *Werther*, que, de resto, tem de ser totalmente *imputado* à juventude e a uma tentativa equivocada da poesia, que renascia em Goethe, sendo um poema lírico-patético de grande força material, ainda que a *cena* se passe toda na interioridade e apenas na mente.

No tocante aos prezados romances *ingleses*, não considero o *Tom Jones* como um quadro do mundo, mas como um quadro dos costumes pintado em cores toscas, onde também a oposição moral entre um hipócrita de todo vulgar e um jovem honesto e saudável é realizada de modo um tanto grosseiro, com talento mímico, mas sem nenhum ingrediente romântico ou delicado. Na *Pamela* e no *Grandison*, Richardson é pouco mais que um escritor moral; em *Clarissa*, mostra um dom de exposição verdadeiramente objetivo, só que envolvido em pedantismo e prolixidade. O *Pastor de Wakefield* não é romântico, mas objetivo e universalmente válido, quase no gênero do idílio.

(Mencionar os romances[195] e baladas, cujos caracteres não são nitidamente separados, mas aquela pode ser vista como a forma mais subjetiva, esta, como a mais objetiva.)

Percorremos o círculo das formas épicas, se são possíveis no espírito da poesia moderna e romântica. Ainda resta a questão da possibilidade da forma épica antiga para os poetas dos tempos modernos. Já se falou anteriormente das tentativas frustradas nesse gênero. A primeira coisa que o poeta teria de buscar seria, sem dúvida, uma matéria apta por natureza <684> ao tratamento épico antigo. Ora, ele poderia escolher inclusive uma matéria antiga que se ligasse ao todo épico dos gregos ou, ao menos, fizesse parte do círculo da mitologia épica. Ou teria de escolher uma matéria da época moderna. Escolhê-la na história seria impossível, porque: *1)* mesmo aquilo que é separado epicamente da história sempre parecerá separado apenas acidentalmente; *2)* os motivos, os costumes, as práticas, que pertencem também à história, teriam necessariamente de ser modernas, como quando um poeta quisesse tratar a história das Cruzadas como a épica antiga.

Talvez o melhor seria extrair a matéria épica do limite entre a época antiga e a época moderna, porque pela oposição ao paganismo o próprio cristianismo ganharia uma tonalidade mais elevada e poderia até tomar aquele aspecto que, por exemplo, o fabuloso dos costumes dos povos e o maravilhoso de algumas terras ou ilhas têm na *Odisséia*. Numa palavra: é nessa oposição que o cristianismo mais se capacitaria a um tratamento verdadeiramente objetivo. Uma tal epopéia não poderia ser tratada como um mero estudo nos moldes da Antigüidade; ela seria capaz de uma força e de uma cor local própria. Mas, abstraindo-se desse momento único do tempo, que é ele mesmo o ponto de inflexão entre a época antiga e a moderna, em toda a história posterior não se poderia encontrar nenhum acontecimento universalmente válido e nenhum evento suscetível de exposição épica. Isto é, como a Guerra de Tróia, esse acontecimento, além de universal, teria de ser nacional e adequado ao povo, já que o poeta épico é, de todos os outros, o que se esforça em ser o mais popular, e a popularidade só pode ser encontrada numa verdade viva e na legitimação pelos costumes e pela tradição. A ação teria de ser ao mesmo tempo capaz daquela minuciosidade com que se trata do detalhe na narrativa, própria ao estilo épico. Mas dificilmente uma matéria que satisfaça essas condições poderia ser encontrada no mundo moderno, menos ainda uma que satisfaça a última exigência, pois nas guerras, por exemplo, a pessoa é como que suprimida, <685> e só a massa atua. As tentativas épicas com matérias modernas estariam, portanto, em si e por si já direcionadas mais ao terreno da *Odisséia* que da *Ilíada*, mas mesmo naquele só em esferas mais limitadas se poderiam encontrar os costumes antigos, um mundo tal qual é exigido para o desenvolvimento, clareza e simplicidade épica (tal como na *Luísa* de Voß). Mas por isso o poema épico ganharia mais a natureza do idílio, a não ser que, por exemplo, o poeta encontrasse a possibilidade de atrair novamente para dentro dessa limitação a universalidade de um grande acontecimento. Isso ocorreu de tal maneira no *Hermann e Dorotéia* de Goethe, que, a despeito de sua limitação pela matéria, é preciso admitir que em certa medida esse poema tem caráter épico; a *Luísa* de Voß, pelo contrário, foi caracterizada pelo próprio poeta como idílio, como *quadro*, ou seja, mais como exposição daquilo que está em repouso do que como exposição de algo em progresso. Com o poema de Goethe se solucionou, portanto, um problema da poesia moderna e se abriu o caminho para tentativas ulteriores dessa espécie. Não seria inconcebível que, da singularidade de tais tentativas, caso já originalmente se ligassem a um cerne bem desenvolvido, pudesse surgir na seqüência um todo comum, até mesmo por uma síntese ou ampliação, tal como as tentativas praticadas com os cantos homéricos. Mas mesmo uma totalidade desses todos épicos menores ainda jamais atingiria a verdadeira Idéia da epopéia, que tão necessariamente falta ao mundo moderno, como a identidade interna da formação e a identidade do estado do qual ela proveio. — Temos, por isso, de encerrar essas considerações sobre a epopéia com o mesmo resultado com o qual encerramos as considerações sobre a mitologia, isto é, que Homero,

195. *Romanze*: composição em versos sobre tema histórico, lenda etc., de origem popular. Não confundir com o romance (*Roman*), narrativa em prosa. (N.T.).

que na arte antiga foi o primeiro, na arte moderna será o último, e perfará a destinação mais extrema dela.

Esse resultado não pode destruir as tentativas parciais de antecipar Homero por certo tempo, mas a condição sob a qual tentativas genuínas dessa espécie são unicamente possíveis é que não se perca de vista a qualidade fundamental da epopéia, a universalidade, ou seja, a transformação de tudo <686> aquilo que está disperso na época, mas existe de maneira decisiva, numa identidade comum. Para a formação do mundo moderno, porém, a ciência, a religião e mesmo a arte têm não menos referência e significação universal que a história, e a verdadeira epopéia da época moderna teria de ser composta da mistura indissolúvel desses elementos. Cada um dos elementos vem em auxílio do outro; aquilo que não seria por si apto ao tratamento épico, sê-lo-ia mediante o outro, e ao menos algo de todo e inteiramente *próprio* teria de ser o fruto dessa interpenetração recíproca, antes que possa surgir aquilo que tem, de todo e inteiramente, validez universal.

Uma tentativa dessa espécie iniciou a história da poesia moderna, é a *Divina Comédia* de Dante, que continua sem ser compreendida e entendida porque ficou isolada na continuação dos tempos, e da identidade que caracterizava esse poema tanto a poesia quanto a formação universal se dispersaram por tantos lados, que ele permaneceu universalmente válido apenas pelo simbólico da forma, mas se tornou novamente unilateral pela exclusão de tantos aspectos da formação moderna.

A *Divina Comédia* de Dante é tão completamente fechada em si, que a teoria abstraída dos outros gêneros é inteiramente insuficiente para ela. Ela exige sua própria teoria, é um ser de um gênero próprio, um mundo por si. Ela marca um nível que, pelas demais relações, a poesia posterior não alcançou de novo. Não escondo minha convicção de que esse poema, a despeito de tanta coisa parcialmente verdadeira que se disse a respeito dele, é no entanto *universal* e ainda não foi reconhecido em sua significação verdadeiramente simbólica; ainda não há nenhuma teoria, nenhuma construção desse poema. Unicamente por isso ele já é digno de uma consideração toda particular. Não pode ser comparado com nenhum outro, nem subsumido sob nenhum dos outros gêneros; não é epopéia, não é poema didático, não é romance no sentido próprio, não é nem mesmo comédia ou drama, como o próprio Dante o denomina; é a <687> mais indissolúvel mistura, a mais plena interpenetração de tudo; ele é o representante mais universal da poesia moderna, não como este *singular* (pois nessa medida esse poema também pertence à época), mas como gênero, é o poema de todos os poemas, a própria poesia da poesia moderna.

Essa é a razão por que faço da *Divina Comédia* de Dante objeto de uma consideração particular, não a subsumo sob nenhum gênero, mas a constituo, com isso, como gênero por si mesmo[196].

* * *

Do poema épico, que consideramos até aqui tanto em si mesmo quanto nos gêneros que constitui pela mistura com outras formas — do poema épico, como a identidade, a poesia saiu como que de um estado de inocência, onde ainda está junto e é um tudo aquilo que posteriormente só existe de modo disperso, ou somente da dispersão vem novamente à unidade. Na continuação da formação, essa identidade se acendeu em conflito no poema lírico, e a unidade mesma se reconciliou com o conflito num nível superior, ambos se tornando novamente um numa constituição mais plena somente pelo fruto mais maduro da formação posterior. Essa unidade superior é o *drama*, que, compreendendo em si as naturezas dos dois gêneros opostos, é a manifestação suprema do em-si e da essência de toda arte.

O andamento de toda formação natural é tão conforme a lei, que aquilo que é a síntese última segundo a *Idéia*, a unificação de todas as oposições na totalidade, é também a última manifestação segundo o tempo.

Que na potência suprema a oposição universal entre infinito e finito se exprima para a arte como oposição entre necessidade <688> e liberdade, isso já foi demonstrado em universal no poema lírico e no poema épico. Mas, em geral e em suas formas supremas em particular, a poesia tem de expor sem dúvida essa oposição na potência suprema, portanto, *como* oposição entre necessidade e liberdade.

No poema lírico há, como se disse, esse conflito, mas de tal modo que existe como conflito e como supressão dele somente no sujeito e recai sobre o

196. No manuscrito se seguia uma longa apreciação de *A Divina Comédia*, que foi publicada separadamente pelo próprio Schelling no *Kritisches Journal der Philosophie* com o título *Über Dante in philosophischer Beziehung*. Esse texto, com apresentação e notas, foi traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho no volume *Schelling* da coleção Os Pensadores (São Paulo, Abril, 1980). Recebeu o título: *A Divina Comédia e a Filosofia*. Para o interessado, cabe lembrar que Erich Auerbach escreveu um ensaio intitulado "A Descoberta de Dante no Romantismo", onde discute a presença do poeta italiano no pensamento dos irmãos Schlegel, de Schelling e de Hegel. Em *San Francesco, Dante, Vico*. Tradução para o italiano de Vittoria Ruberl. Roma, Editori Riuniti, 1987.

sujeito; por isso, no todo o poema lírico tem de novo em si principalmente o caráter da liberdade.

Em geral, não há conflito no poema épico; aqui a necessidade reina como identidade, só que, como já se observou, precisamente porque não há conflito ela tampouco pode aparecer como necessidade, se esta é *destino*, mas na identidade com a liberdade pode em parte aparecer até mesmo como acaso. O poema épico visa, em toda parte, mais o *resultado* do que a ação. No resultado, a necessidade ou a sorte vêm em auxílio da liberdade, e realizam o que esta não pode realizar. Aqui, portanto, a necessidade está em uníssono, sem nenhuma diferença, com a liberdade. Por isso, o herói da epopéia não pode ter um fim infeliz sem que se suprima a natureza desse gênero poético. Aquiles, se é a personagem principal da *Ilíada*, não pode ser sobrepujado, assim como Heitor, porque pode ser sobrepujado, não pode ser o herói da *Ilíada*. Somente como conquistador do Lácio e fundador de Roma, Enéias pode ser herói de uma epopéia.

Caso afirmemos que na epopéia a identidade ou a necessidade é o dominante, então se poderia objetar que ela demonstraria a sua força se executasse aquilo que a liberdade não quisesse, muito mais do que quando, inversamente, é um com a liberdade e leva a termo aquilo que é iniciado por esta. No entanto: *1)* na epopéia, a necessidade não pode aparecer ligada à liberdade sem, por outro lado, agir contra ela. Aquiles não é vencedor sem que Heitor sucumba. *2)* Se a necessidade aparece, da maneira indicada, em conflito com a liberdade, querendo aquilo a que esta resiste, então o herói teria de sucumbir à *necessidade* <689> ou se elevar acima dela. Mas, no primeiro caso, o herói principal sucumbiria: no segundo, ao contrário, a liberdade demonstraria sua supremacia sobre a necessidade, o que, contudo, não deve ser o caso.

Podemos, portanto, admitir como aceite o seguinte. No poema lírico há um conflito, ele mesmo, porém, um conflito meramente subjetivo; não se chega em geral ao conflito objetivo com a necessidade. No poema épico somente a necessidade impera, a qual tem de ser um com o sujeito, *desde que*, sem isso, teria de ocorrer um dos dois casos mencionados; e assim, portanto, a infelicidade, se ocorre de um lado, tem de ser compensada por uma felicidade proporcional de outro.

Se em conseqüência desses princípios, e sem ter ainda os olhos voltados para alguma forma particular, perguntarmos, de maneira bem geral, de que gênero teria de ser aquele poema que seria, como totalidade, a síntese de ambas as formas opostas, então já resultaria imediatamente como primeira determinação a seguinte: no poema desse gênero tem de existir um conflito real e, conse-

qüentemente, objetivo de ambas, da liberdade e da necessidade, e mesmo de tal modo que ambas *apareçam como tais*.

Portanto, num poema, tal como foi aceito, não pode ser exposto nem um conflito meramente subjetivo, nem tampouco uma necessidade *pura* — que nessa medida é amiga do sujeito e meramente por isso cessa de ser necessidade —, mas somente uma necessidade compreendida realmente em luta com a liberdade, porém de tal modo que se exponha um equilíbrio de ambas. Pergunta-se apenas como isso é possível.

Não há verdadeiro conflito se cada um dos lados não tem possibilidade de vencer. Mas, no caso admitido, essa possibilidade de vitória nos dois lados é impensável, porque nenhum dos dois é verdadeiramente superável: a necessidade não o é, pois se fosse superada, não seria necessidade; a liberdade também não, pois é liberdade precisamente porque não pode ser superada. Mas mesmo <690> se fosse possível, segundo o conceito, que uma ou outra sucumbisse, isso seria impossível poeticamente, pois não seria possível sem desarmonia absoluta.

É um pensamento inteiramente repugnante que a liberdade seja superada pela necessidade, mas da mesma maneira não podemos querer que a necessidade seja superada pela liberdade, porque isso nos dá a visão da mais alta ausência de leis. Portanto, nessa contradição já nada mais resta por si mesmo que *ambas*, necessidade e liberdade, surjam desse conflito simultaneamente como vencedoras e vencidas e, conseqüentemente, sob esse aspecto, como *iguais*. Mas a suprema manifestação da arte é precisamente que a liberdade se eleve à igualdade com a necessidade e, ao contrário, a necessidade pareça igual à liberdade, sem que esta perca algo com isso; pois somente nessa relação se torna objetiva aquela indiferença verdadeira e absoluta, que está no Absoluto e não se baseia num ser simultâneo, mas num ser igual[197]. Pois liberdade e necessidade, tampouco quanto finito e infinito, não podem se tornar um a não ser numa igual absolutez.

Visto que *liberdade* e *necessidade* são as expressões *supremas* da oposição que está no fundamento em geral da arte — a suprema manifestação da arte é, portanto, aquela em que a necessidade vence sem que a liberdade sucumba e, por sua vez, aquela em que a liberdade vence sem que a necessidade seja vencida.

Pergunta-se então como também isso é possível.

Como conceitos universais, necessidade e liberdade têm necessariamente de aparecer simbolicamente na arte, e já que a natureza humana é, de um lado, sub-

197. Em alemão, a palavra composta *Zugleichseyn* ("ser simultâneo", simultaneidade) só difere pelo prefixo (*Zu*) do outro composto *Gleichseyn* (ser igual). (N.T.).

sujeito; por isso, no todo o poema lírico tem de novo em si principalmente o caráter da liberdade.

Em geral, não há conflito no poema épico; aqui a necessidade reina como identidade, só que, como já se observou, precisamente porque não há conflito ela tampouco pode aparecer como necessidade, se esta é *destino*, mas na identidade com a liberdade pode em parte aparecer até mesmo como acaso. O poema épico visa, em toda parte, mais o *resultado* do que a ação. No resultado, a necessidade ou a sorte vêm em auxílio da liberdade, e realizam o que esta não pode realizar. Aqui, portanto, a necessidade está em uníssono, sem nenhuma diferença, com a liberdade. Por isso, o herói da epopéia não pode ter um fim infeliz sem que se suprima a natureza desse gênero poético. Aquiles, se é a personagem principal da *Ilíada*, não pode ser sobrepujado, assim como Heitor, porque pode ser sobrepujado, não pode ser o herói da *Ilíada*. Somente como conquistador do Lácio e fundador de Roma, Enéias pode ser herói de uma epopéia.

Caso afirmemos que na epopéia a identidade ou a necessidade é o dominante, então se poderia objetar que ela demonstraria a sua força se executasse aquilo que a liberdade não quisesse, muito mais do que quando, inversamente, é um com a liberdade e leva a termo aquilo que é iniciado por esta. No entanto: *1)* na epopéia, a necessidade não pode aparecer ligada à liberdade sem, por outro lado, agir contra ela. Aquiles não é vencedor sem que Heitor sucumba. *2)* Se a necessidade aparece, da maneira indicada, em conflito com a liberdade, querendo aquilo a que esta resiste, então o herói teria de sucumbir à *necessidade* <689> ou se elevar acima dela. Mas, no primeiro caso, o herói principal sucumbiria: no segundo, ao contrário, a liberdade demonstraria sua supremacia sobre a necessidade, o que, contudo, não deve ser o caso.

Podemos, portanto, admitir como aceite o seguinte. No poema lírico há um conflito, ele mesmo, porém, um conflito meramente subjetivo; não se chega em geral ao conflito objetivo com a necessidade. No poema épico somente a necessidade impera, a qual tem de ser um com o sujeito, *desde que*, sem isso, teria de ocorrer um dos dois casos mencionados; e assim, portanto, a infelicidade, se ocorre de um lado, tem de ser compensada por uma felicidade proporcional de outro.

Se em conseqüência desses princípios, e sem ter ainda os olhos voltados para alguma forma particular, perguntarmos, de maneira bem geral, de que gênero teria de ser aquele poema que seria, como totalidade, a síntese de ambas as formas opostas, então já resultaria imediatamente como primeira determinação a seguinte: no poema desse gênero tem de existir um conflito real e, conse-

qüentemente, objetivo de ambas, da liberdade e da necessidade, e mesmo de tal modo que ambas *apareçam como tais*.

Portanto, num poema, tal como foi aceito, não pode ser exposto nem um conflito meramente subjetivo, nem tampouco uma necessidade *pura* — que nessa medida é amiga do sujeito e meramente por isso cessa de ser necessidade —, mas somente uma necessidade compreendida realmente em luta com a liberdade, porém de tal modo que se exponha um equilíbrio de ambas. Pergunta-se apenas como isso é possível.

Não há verdadeiro conflito se cada um dos lados não tem possibilidade de vencer. Mas, no caso admitido, essa possibilidade de vitória nos dois lados é impensável, porque nenhum dos dois é verdadeiramente superável: a necessidade não o é, pois se fosse superada, não seria necessidade; a liberdade também não, pois é liberdade precisamente porque não pode ser superada. Mas mesmo <690> se fosse possível, segundo o conceito, que uma ou outra sucumbisse, isso seria impossível poeticamente, pois não seria possível sem desarmonia absoluta.

É um pensamento inteiramente repugnante que a liberdade seja superada pela necessidade, mas da mesma maneira não podemos querer que a necessidade seja superada pela liberdade, porque isso nos dá a visão da mais alta ausência de leis. Portanto, nessa contradição já nada mais resta por si mesmo que *ambas*, necessidade e liberdade, surjam desse conflito simultaneamente como vencedoras e vencidas e, conseqüentemente, sob esse aspecto, como *iguais*. Mas a suprema manifestação da arte é precisamente que a liberdade se eleve à igualdade com a necessidade e, ao contrário, a necessidade pareça igual à liberdade, sem que esta perca algo com isso; pois somente nessa relação se torna objetiva aquela indiferença verdadeira e absoluta, que está no Absoluto e não se baseia num ser simultâneo, mas num ser igual[197]. Pois liberdade e necessidade, tampouco quanto finito e infinito, não podem se tornar um a não ser numa igual absolutez.

Visto que *liberdade* e *necessidade* são as expressões *supremas* da oposição que está no fundamento em geral da arte — a suprema manifestação da arte é, portanto, aquela em que a necessidade vence sem que a liberdade sucumba e, por sua vez, aquela em que a liberdade vence sem que a necessidade seja vencida.

Pergunta-se então como também isso é possível.

Como conceitos universais, necessidade e liberdade têm necessariamente de aparecer simbolicamente na arte, e já que a natureza humana é, de um lado, sub-

197. Em alemão, a palavra composta *Zugleichseyn* ("ser simultâneo", simultaneidade) só difere pelo prefixo (*Zu*) do outro composto *Gleichseyn* (ser igual). (N.T.).

metida à necessidade, mas de outro somente ela é capaz da liberdade, então ambas têm de ser simbolizadas na natureza humana e por meio dela, a qual, por sua vez, tem ela mesma de ser exposta por indivíduos que, como naturezas nas quais liberdade e necessidade estão em vínculo, são chamadas de *pessoas*. Mas também precisamente apenas na natureza humana se encontram as condições de possibilidade para que a necessidade vença sem que a liberdade <691> sucumba e para que, inversamente, a liberdade triunfe, sem que a marcha da necessidade seja interrompida. Pois a mesma pessoa que sucumbe pela necessidade pode novamente se elevar acima dela pela maneira de pensar e agir, de modo que ambas, ao mesmo tempo vencidas e vitoriosas, apareçam em sua suprema indiferença.

A natureza humana é, portanto, universalmente o único meio de exposição daquela relação. Mas a pergunta é em que *circunstâncias* a natureza humana mesma é capaz de mostrar aquele poder da liberdade, que eleva vitoriosamente sua fronte, independentemente da necessidade e ao mesmo tempo em que esta triunfa.

A liberdade estará de acordo com a necessidade sobre tudo o que é favorável, tudo o que é adequado ao sujeito. Na felicidade[198], portanto, a liberdade não pode aparecer nem em verdadeiro conflito, nem em verdadeira igualdade com a necessidade. Ela se revelará dessa maneira somente quando a necessidade inflija o mal, e a liberdade, elevando-se acima dessa vitória, aceite *voluntariamente* esse mal, uma vez que é necessário, e não obstante, como *liberdade*, se iguale à necessidade.

Portanto, a suprema manifestação da natureza humana jamais será possível pela arte, a não ser onde a valentia e grandeza da maneira de pensar e agir triunfe sobre a infelicidade, e da luta que ameaça aniquilar o sujeito a liberdade surja como liberdade absoluta, para a qual não há nenhum conflito.

Mas além disso: de que espécie e forma terá de ser a *exposição* dessa elevação da liberdade à plena igualdade com a necessidade? — No poema épico não se expõe a necessidade pura, que não aparece *ela mesma* como necessidade, porque necessidade é somente um conceito determinável por oposição —, expõe-se a pura identidade *como tal*. Mas a necessidade é igual a si mesma e constante, de modo que também o pensamento da necessidade, no sentido em que esta é dominante no poema *épico*, como uma identidade fluindo de maneira eternamente *regular*, não causa movimento algum na alma, mas a deixa totalmente tranqüila. <692> A alma só se comove ali onde realmente há conflito com

198.Em alemão: *Glück*. (N.T.).

ela. Mas na espécie de exposição que pressupomos, o conflito *deve* aparecer, não apenas subjetivamente — pois senão o poema seria lírico —, mas *objetivamente*; porém tampouco objetivamente como no poema épico, de modo que a mente permaneça tranqüila e sem comoção. Há, portanto, somente uma única exposição possível, na qual aquilo que deve ser exposto é tão objetivo quanto no poema épico e, no entanto, o sujeito é tão comovido quanto no poema lírico: é aquela em que a ação não é representada em narração, mas representada ela mesma e realmente (o sujeito é exposto objetivamente). O gênero pressuposto, que deveria ser a última síntese da poesia, é, portanto, o drama.

Para ficar ainda nessa oposição entre o drama, como uma ação representada realmente, e a epopéia, então nesta é necessário um narrador, se é a pura identidade ou necessidade que deve aí dominar, o qual, pela própria impassibilidade de sua narrativa, faz constantemente recuar o interesse pelas personagens em ação, sempre que este é demasiadamente grande, e atiça a nossa atenção para o *puro resultado*. O mesmo acontecimento que, exposto epicamente, só permite o interesse objetivo pelo resultado, representado dramaticamente misturaria de imediato com ele o interesse pelas personagens e, por isso, suprimiria a pura objetividade da intuição. Já que é estranho às personagens em ação, o narrador não apenas precede os ouvintes na consideração moderada e os prepara para ela pela própria narração, mas também entra como que no lugar da necessidade, e já que esta não pode exprimir ela mesma sua meta, ele conduz os ouvintes até ela. No poema dramático, ao contrário, porque deve unificar a natureza dos dois gêneros opostos, além da participação no acontecimento tem de se acrescentar ainda o interesse pelas personagens; somente por meio desse vínculo dos acontecimentos ao interesse pelas personagens se torna ação e feito. Mas, para comover a mente, as ações têm de ser intuídas, tanto quanto, para deixá-la mais tranqüila, os acontecimentos têm de ser narrados. As ações <693> em parte provêm de estados internos de reflexão, de paixão etc., que, porque são em si subjetivos, não podem ser representados objetivamente senão quando se tem diante dos olhos o sujeito no qual ocorrem. Os acontecimentos fazem os estados interiores aparecer menos, e os comovem menos, pois puxam tanto o objeto quanto o espectador mais para o exterior.

Como é de si mesmo claro, deduzimos o drama já imediatamente como tragédia; portanto, nessa medida excluímos, ao que parece, a outra forma, a comédia. O primeiro passo era necessário. Pois o drama em geral só pode surgir de um conflito verdadeiro e real entre liberdade e necessidade, diferença e indiferença; naturalmente não se diz, com isso, *de que lado* está a liberdade nem de que lado está a necessidade; manifestação originária e absoluta desse conflito é no entanto aquela em que a necessidade é o objetivo e a liberdade, o

subjetivo, e esta é a relação que existe na tragédia. Esta é a primeira, e a comédia, a segunda, pois nasce mediante a mera inversão da tragédia.

Por isso, continuarei agora, da mesma maneira, a construir a tragédia segundo a essência e a forma. A maioria parte daquilo que vale para a forma da tragédia, vale também para a da comédia, e aquilo que também se modificar nela pela inversão do essencial, poderá ser posteriormente indicado de maneira bem precisa.

DA TRAGÉDIA

O essencial da *tragédia* é, portanto, um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual conflito não se encerra com uma ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença, ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas. Temos ainda de determinar, mais precisamente do que até agora, de que maneira isso pode ser o caso.

<694> Somente ali onde a necessidade inflige o *mal*, observamos[199], ela pode aparecer verdadeiramente em conflito com a liberdade.

Mas a questão é precisamente de que espécie tem de ser esse mal para ser adequado à tragédia. Mera infelicidade *externa* não pode ser aquilo que produz o conflito verdadeiramente trágico. Pois que a pessoa se eleve acima da infelicidade externa é para nós uma exigência que já se impõe por si mesma, e ela só se nos torna desprezível se não consegue isso. O herói que, como Ulisses retornando à pátria, luta com uma série de adversidades e com múltiplos contratempos, desperta nossa admiração, e o seguimos com prazer, mas não tem para nós um interesse trágico, porque o que lhe resiste pode ser vencido por uma força igual, isto é, por força física ou por entendimento e astúcia. Mas mesmo a infelicidade contra a qual não há ajuda humana possível, por exemplo, doença incurável, perda dos bens e coisas semelhantes, não tem, se é meramente física, interesse trágico algum; pois suportar com paciência tais males que não podem ser modificados é um efeito da liberdade ainda somente inferior, e não um seu efeito que ultrapassa os próprios limites do necessário.

Aristóteles estabelece, na *Poética*[200], os seguintes casos de mudança de sorte: *1)* que um homem honesto, do estado de felicidade em que se encontra,

199.Acima, p. 691. (N.T.).
200.Cap. XIII. (N.A.). A passagem referida se encontra, no capítulo mencionado, em 1452b31-1453a12. (N.T.).

caia em infelicidade; ele diz, muito corretamente, que isso não é nem terrível, nem digno de compaixão, mas apenas abominável e, por isso, inutilizável como matéria trágica; *2)* que um desonesto por sorte adversa passe a uma sorte favorável. Este é o caso menos trágico; *3)* que um desonesto ou vicioso em alto grau seja transportado, do estado feliz, para o de infelicidade. Essa composição poderia, de fato, comover a filantropia, mas não produzir nem compaixão, nem terror. Só resta, portanto, um caso intermediário, a saber, o de que um tal objeto da tragédia é aquele que nem sobressai especialmente pela virtude e justiça, nem tampouco cai em desgraça pelo vício e pelo crime, mas por um *erro*, e que <695> aquele a quem isso sucede é do tipo dos que gozaram antes de grande felicidade e reputação, como Édipo, Tiestes etc. Aristóteles acrescenta[201] que, uma vez que em tempos passados os poetas puseram em cena todas as fábulas possíveis, por essa razão, agora — na época *dele* — as melhores tragédias se limitavam a poucas famílias, como a Édipo, Orestes, Tiestes, Télefo e àqueles aos quais ocorrera em geral sofrer ou praticar algo de grande.

Tal como a poesia em geral, Aristóteles viu também a tragédia em particular mais pelo lado do entendimento do que pelo da razão. Considerando-a a partir daquele, caracterizou plenamente o único caso supremo da tragédia. Mas esse mesmo caso tem, em todos os exemplos que ele mesmo indica, ainda uma visão superior. É aquela segundo a qual a personagem trágica é *necessariamente* culpada de um crime (e quando maior a culpa, como a de Édipo, tanto mais trágica ou mais complexa ela é). A mais alta infelicidade concebível é se tornar culpado, pela fatalidade, sem verdadeira culpa.

É portanto necessário que a própria culpa novamente se torne necessidade, e não seja tanto acarretada pelo erro, como diz Aristóteles, quanto por vontade do destino e uma fatalidade inevitável ou por uma vingança dos deuses. Um oráculo prediz a Laio que lhe está predeterminado pelo destino ser morto pela mão do filho dele e de Jocasta. Três dias depois de nascer, a criança é amarrada pelos pés e deixada numa montanha inacessível. Um pastor dessa região montanhosa encontra a criança ou a recebe das mãos de um escravo da casa de Laio. Ele a leva para a casa de Políbo, o mais reputado cidadão de Corinto, onde, por causa dos pés inchados, recebe o nome de Édipo[202]. Entrando na juventude, Édipo é levado a sair da casa de seus supostos pais

201.*Idem*, 1453a18-22. (N.T.).
202.O nome Édipo é formado por *oidéo* (inchar, crescer) e *pous* (pé). (N.T.).

devido à insolência de um outro, que, embriagado, o chama de bastardo, e em Delfos, interrogando o oráculo sobre sua origem, não recebe resposta alguma *a esse respeito*, mas antes a predição de que coabitaria com a mãe, gerando uma estirpe odiada <696> e insuportável aos homens, e que mataria o próprio pai. Tendo ouvido isso, para evitar o seu destino diz para sempre adeus a Corinto e decide fugir para onde jamais pudesse cometer o predito crime. Na fuga encontra Laio, sem saber que é Laio e o rei de Tebas, e o mata em combate. A caminho de Tebas liberta a região da Esfinge monstruosa e chega à cidade onde estava decidido que quem a abatesse se tornaria rei e teria Jocasta como esposa. Assim se perfaz o destino de Édipo, ele mesmo insciente disso; ele se casa com a mãe e gera, com ela, a estirpe infeliz de seus filhos e filhas.

Destino semelhante, embora não de todo igual, é o de Fedra, que arde de amor por Hipólito devido ao ódio de Vênus contra sua estirpe, a começar por Pasífaa.

Vemos, portanto, que o conflito entre liberdade e necessidade só existe verdadeiramente onde esta mina a vontade mesma, e a liberdade é combatida em seu próprio campo.

Em vez de entender que *esta* é a única situação verdadeiramente trágica, com a qual nenhuma outra pode ser comparada, situação onde a infelicidade não reside na vontade e na liberdade mesmas, em vez disso se perguntou, ao contrário, como os gregos podiam suportar essas terríveis contradições de suas tragédias. Um mortal foi destinado pela fatalidade à culpa e ao crime: mesmo lutando, como Édipo, *contra* a fatalidade, mesmo fugindo da culpa, foi no entanto tremendamente castigado pelo crime, que é obra do destino. Tais contradições, perguntou-se, não são inteiramente dilacerantes e onde está o fundamento da beleza que os gregos, apesar disso, alcançaram em suas tragédias? — A resposta a essa questão é a seguinte. Foi demonstrado que um verdadeiro conflito entre liberdade e necessidade só pode ocorrer naquele caso indicado em que o culpado se torna criminoso pelo destino. Mas que o <697> culpado, que apenas sucumbiu à supremacia do destino, seja no entanto castigado, era necessário para mostrar o triunfo da liberdade, era reconhecimento da liberdade, *honra* que lhe cabia. O herói tinha de lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha de sucumbir àquilo que está sujeito à necessidade, mas para não deixar a necessidade vencer sem ao mesmo tempo a vencer de novo, o herói tinha também de expiar voluntariamente a culpa — infligida pelo destino. O maior pensamento e a maior vitória da liberdade *é suportar* voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar

essa mesma liberdade e sucumbir, porém, ainda com uma declaração de sua vontade livre[203].

Isso, tal como é afirmado aqui, e como já mostrei nas *Cartas sobre o Dogmatismo e Criticismo*[204], é o espírito mais íntimo da tragédia grega. O fundamento da reconciliação e da harmonia nelas contidas é o de que não nos deixam dilacerados, mas curados, e, como diz Aristóteles, purificados[205].

A liberdade não pode subsistir como mera singularidade: isso é possível somente se ela mesma se eleva à universalidade e, para além da conseqüência da culpa, entra em aliança com a necessidade, e como não pode evitar o inevitável, inflige a si mesma o efeito da ação deste.

Digo: isso é também o que há de única e verdadeiramente *trágico* na tragédia. Não só o desfecho infeliz. Pois como se pode em geral chamar o desfecho de infeliz, por exemplo, se o herói sacrifica voluntariamente a vida que já não pode levar com dignidade, ou se faz recair sobre si mesmo outras conseqüências de sua culpa inculpada[206], como Édipo em Sófocles, que não sossega até deslindar toda a própria trama terrível e pôr à luz do dia toda a terrível fatalidade?

<698> Como se pode chamar de infeliz àquele que é perfeito e acabado *a ponto* de deixar de lado igualmente a felicidade e a infelicidade, e de estar naquele estado da alma em que nenhuma das duas já existe para ele?

Só há *infelicidade* enquanto a vontade da necessidade ainda não está decidida e revelada. Tão logo o herói mesmo tem clareza, e seu destino se encontra manifesto diante dele, já não há ou ao menos não pode haver dúvida para ele, e justo no momento do sofrimento *supremo*, ele passa à suprema libertação e ausência de sofrimento. Desse momento em diante o poder insubjulgável do destino, que parecia absolutamente grande, parece ainda apenas relativamente grande, pois é sobrepujado pela vontade e se torna símbolo do absolutamente grande, isto é, da maneira sublime de pensar e agir.

203.A última frase é uma retomada quase literal do seguinte trecho da Décima Carta sobre o *Dogmatismo e o Criticismo* (texto a que Schelling se referirá a seguir): "Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre". Em: Schelling, F. W. J. *Obras Escolhidas*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril, 1979, p. 34. (N.T.).

204.*As Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e Criticismo* foram publicadas pela primeira vez, sem indicação do autor, no *Journal Filosófico* editado por Niethammer, em 1975. A tragédia é tratada principalmente na Carta X. (N.T.).

205.*Poética*, 1449b26-27. (N.T.).

206.No original: *seine unverschuldete Schuld*. (N.T.).

O efeito trágico, portanto, não se baseia de modo algum unicamente ou antes de tudo naquilo que se costuma chamar de desenlace infeliz. A tragédia também pode terminar com plena reconciliação não somente com o destino, mas inclusive com a vida, tal como Orestes reconciliado nas *Eumênides* de Ésquilo[207]. Também Orestes estava marcado para ser um criminoso pelo destino e pela vontade de um deus, Apolo. Mas inculpabilidade não afasta o *castigo*; ele foge da casa paterna e imediatamente vê as Eumênides, que o seguem até o templo sagrado de Apolo, onde, dormindo, são acordadas pela sombra de Clitemnestra. A culpa só lhe pode ser tirada por verdadeira expiação, e também o Areópago, para onde Apolo o envia e diante do qual ele mesmo o assiste, tem de pôr em ambas urnas igual número de votos, a fim de que a igualdade entre necessidade e liberdade seja resguardada em relação à disposição moral. Ele é libertado somente pela pedra branca que Palas põe na urna de absolvição, mas tampouco isso sem que ao mesmo tempo as deusas do destino e da necessidade, as vingativas Erínias, se reconciliem e passem a ser veneradas, como poderes divinos, entre o povo de Atena e tenham um templo *na* própria cidade dela e defronte à cidadela onde reina.

<699> Os gregos buscaram em suas tragédias um *tal* equilíbrio entre justiça e humanidade, entre necessidade e liberdade, sem o qual não podiam satisfazer seu senso moral, do mesmo modo que a suprema moralidade se exprimia nesse próprio equilíbrio. Esse equilíbrio é, precisamente, o principal na tragédia. Que o crime premeditado e livre seja punido, isso não é trágico. Que um inocente seja inevitavelmente culpado pelo destino, isso é, como foi dito, em si a mais alta infelicidade concebível. Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isso é o *sublime* na tragédia; somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade.

Depois de termos determinado, pelo que antecede, a essência e o verdadeiro objeto da tragédia, é necessário, primeiramente, tratar da *construção interna* e, depois, da forma exterior dela.

Uma vez que a necessidade é aquilo que na tragédia é oposto à liberdade, fica por si mesmo claro que absolutamente nada pode ser concedido ao acaso na tragédia. Pois mesmo a liberdade, quando produz a intriga mediante suas ações, parece nesse aspecto impelida pelo destino. Poderia parecer casual que

207. Em seu estudo sobre a tragédia grega, Albin Lesky também chama a atenção para o fato de que o conflito inconciliável não é essencial à tragédia e dá como exemplo justamente a *Oréstia* de Ésquilo (da qual, como se sabe, as *Eumênides* constituem a terceira peça). *A Tragédia Grega*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 28 e ss. (N.T.).

Édipo encontre Laio num determinado lugar, mas vemos pela continuação que esse acontecimento era necessário para a realização do destino. Todavia, se sua necessidade só pode ser percebida pelo desenvolvimento, então ele tampouco é propriamente parte da tragédia e é posto no passado. Mas, de resto, em Édipo, por exemplo, tudo o que faz parte da execução daquilo que foi predito no primeiro oráculo aparece como necessário e à luz de uma necessidade superior justamente devido a essa predição. No que concerne, porém, as ações da liberdade, se somente seguem os golpes do destino, também elas não são casuais, justamente porque ocorrem por liberdade absoluta, e a liberdade absoluta é ela mesma necessidade absoluta.

<700> Já que toda necessidade empírica é ela mesma necessidade apenas empiricamente, mas, considerada em si mesma, casualidade, tampouco a tragédia genuína pode ser fundada em necessidade empírica. Tudo aquilo que é empiricamente necessário, existe porque há um outro mediante o qual ele é possível, esse outro mesmo, porém, não é necessário em si, mas novamente mediante um outro. A necessidade empírica, no entanto, não suprimiria a casualidade. A necessidade que aparece na tragédia só pode ser, por conseguinte, de uma única espécie absoluta, e uma tal que antes é mais incompreensível do que compreensível empiricamente. Se, para não descurar do lado do entendimento, uma necessidade empírica é ela mesma introduzida na seqüência de acontecimentos, ela não pode ser de novo compreendida empiricamente, mas tem de ser compreendida apenas absolutamente. A necessidade empírica tem de aparecer como instrumento da necessidade superior e absoluta; tem de servir apenas para levar à manifestação daquilo que já *aconteceu* nesta.

Disso também faz parte a chamada *motivação*, que é uma necessitação ou fundamentação da ação no sujeito, e que ocorre principalmente por meio de meios externos.

O limite dessa motivação já está determinado pelo que precede. Ela é totalmente censurável, se, por exemplo, visa o estabelecimento de uma necessidade empiricamente compreensível, sobretudo se o poeta quer com isso se rebaixar à tosca capacidade de apreensão dos espectadores. Nesse caso, a arte da motivação residiria em dar ao herói somente um caráter de uma grande amplitude, caráter do qual nada pode provir de maneira absoluta, e no qual, portanto, podem entrar em jogo todos os motivos possíveis. Este é o reto caminho para fazer o herói parecer fraco e como o joguete de motivos exteriores. Um herói assim não é trágico. O herói trágico tem de possuir, em todo e qualquer aspecto, uma absolutez de caráter, de modo que para ele o exterior seja somente *matéria* e em caso algum possa caber dúvida sobre como age. Mais ainda, na falta de

outro destino, o caráter teria de se tornar destino para ele. Não importa de que espécie seja a matéria exterior: a ação tem sempre de provir dele mesmo.

<701> Mas em geral a primeira construção da tragédia, o primeiro lance deve ser tal que, também nesse aspecto, a ação apareça como contínua e *uma só*, não uma ação penosamente levada adiante por motivos de todo diferentes. Matéria e fogo têm de ser combinados de tal modo que o todo continue por si mesmo em combustão. O que há logo de primeiro na tragédia é uma síntese, um confusão, que só pode ser resolvida como é resolvida, não deixando escolha para toda a continuação. Quaisquer que possam ser os elementos intermediários que o poeta põe em jogo para dirigir a ação ao seu fim, eles têm finalmente de provir de novo eles mesmos da fatalidade que paira sobre o todo, e parecer instrumentos dela. Caso contrário, o espírito é continuamente transposto da ordem superior das coisas para a inferior, e vice-versa.

A limitação de uma obra dramática com referência àquilo que nela é moralmente possível, é expresso pelo que se chama de *os costumes* na tragédia. O que originalmente se entende por costumes é, sem dúvida, o nível da formação moral no qual são colocadas as personagens de um drama, e devido ao qual são excluídas certas espécies de ações, ao passo que aquelas que acontecem são tornadas necessárias. Ora, a primeira exigência é, sem dúvida, aquela, também feita por Aristóteles, de que sejam de espécie nobre[208]: segundo aquilo que anteriormente foi citado como sua afirmação sobre o único e supremo caso trágico, ele exige, nessa espécie, não costumes absolutamente inocentes, mas em geral nobres e grandes. Que se represente um criminoso real, mas grande pelo caráter, isso seria possível meramente no outro caso trágico, onde um ser humano extremamente injusto decai da felicidade na infelicidade. Não conheço nenhum caso dessa espécie entre as tragédias que nos restaram dos antigos, e o crime, se é representado na tragédia verdadeiramente moral, aparece sempre ele mesmo infligido pelo destino. Mas por esta única razão, de que aos modernos falta o destino ou de que não pode ser posto em movimento por eles da mesma maneira que pelos antigos, por essa única razão, digo, se pode perceber por que <702> os modernos recorreram mais freqüentemente a esse caso de representar grandes crimes sem suprimir a nobreza dos costumes e, por isso, de pôr a necessidade do crime na força de um caráter indômito, como o fez com bastante freqüência Shakespeare. Como a tragédia grega é inteiramente moral e está propriamente fundada na suprema moralidade, nela também a maneira

208.*Poética*, 1448b24-25. (N.T.).

de pensar e agir verdadeiramente moral não pode ser problema, ao menos não em última instância.

A totalidade da exposição exige que ocorram níveis também nos costumes da tragédia, e especialmente Sófocles não sabia apenas produzir em geral o maior efeito com poucas personagens, mas também uma totalidade fechada dos costumes nessa limitação.

O drama se distingue bem essencialmente do poema épico pelo uso daquilo que Aristóteles chama de θαυμαστόν, o extraordinário[209]. O poema épico expõe um estado feliz, um mundo indiviso, onde deuses e homens são um. Aqui, como já dissemos antes, a intervenção dos deuses não é maravilhosa, porque eles fazem parte desse mundo mesmo. O drama já se baseia, em maior ou menor medida, num mundo dividido, pois opõe necessidade e liberdade. Aqui a aparição dos deuses, se ocorresse da mesma maneira que na epopéia, assumiria o caráter do maravilhoso. Ou seja, uma vez que no drama não deve haver acaso, e tudo deve ser externa ou internamente *necessário*, os deuses só poderiam aparecer na ação devido a uma necessidade contida neles mesmos, portanto somente se são eles mesmos personagens coadjuvantes ou, ao menos, personagens originalmente envolvidas na ação, mas não poderiam de maneira alguma aparecer para vir em ajuda das personagens dramáticas, sobretudo da personagem principal, ou para combatê-las hostilmente (como na *Ilíada*). Pois o herói da tragédia tem de lutar o combate por si só; apenas pela grandeza moral de sua alma pode vencê-lo, e a cura e ajuda externa que os deuses podem lhe proporcionar, não *basta* para sua <703> condição. Sua situação só pode ser solucionada internamente, e se os deuses são o princípio reconciliador, como nas *Eumênides* de Ésquilo, eles mesmos têm de se rebaixar às condições nas quais o ser humano se encontra; tampouco podem reconciliar ou salvar se não restabelecem o equilíbrio entre liberdade e necessidade e se não entram em negociações com as divindades da justiça e do destino. Nesse caso, porém, nada há de maravilhoso em sua aparição, e a salvação e ajuda que proporcionam, eles não a obtêm como deuses, mas porque se rebaixam à sorte dos homens e se acomodam eles mesmos à justiça e à necessidade. No entanto, se os deuses atuam hostilmente na tragédia, eles mesmos são o destino; tampouco o fazem pessoalmente, mas a atuação hostil deles também se exterioriza mediante uma necessidade interna naquele que age, como em Fedra.

209.Contrariando as traduções correntes, mas fiel a seu propósito de eliminar o maravilhoso na epopéia antiga, Schelling propõe aqui a tradução do *thaumastón* aristotélico por "extraordinário" (*das Außerordentliche*). Sobre o maravilhoso, cf. acima pp. 439, 654 e 670. (N.T.).

Clamar pela ajuda dos deuses, a fim de que a ação se encerre apenas exteriormente, deixando-a, porém, verdadeira e internamente por interromper ou sem desfecho, seria destrutivo para toda a essência da tragédia. O mal que os deuses como tais podem sanar por sua mera intervenção não é em si mesmo um mal verdadeiramente trágico; onde um mal assim existe, eles não são capazes de nada, e se no entanto são evocados em ajuda, isso é o que se chama de *Deus ex machina*, que é universalmente reconhecido como eversivo[210] para a essência da tragédia.

Pois — para completar com essa determinação a investigação acerca da construção interna da tragédia — a ação não deve ser encerrada apenas exteriormente, mas internamente, no próprio ânimo, da mesma maneira que uma revolta interna é aquilo que produz propriamente o trágico. A harmonia que exigimos para a perfeição e acabamento provém somente dessa reconciliação *interna*. Maus poetas se contentam em concluir apenas no exterior a ação penosamente levada adiante. Isso não pode acontecer, tampouco quanto a reconciliação pode ocorrer mediante algo estranho, extraordinário, que se encontra fora do estado de ânimo e da ação, como se a dureza do verdadeiro destino <704> pudesse ser suavizada por outra coisa que a grandeza e a aceitação voluntária e a elevação do estado de ânimo. (Motivo principal da reconciliação é a religião, como no *Édipo em Colona*. Suprema transfiguração, como quando o deus lhe grita: "Escuta, Édipo, escuta, por que hesitas", e então desaparece dos olhos dos mortais[211]).

Passo agora à *forma externa* da tragédia.

Que, portanto, a tragédia não deva ser uma narração, mas a própria ação real-objetiva, isso resulta do primeiro conceito. Mas deste se segue também, com rigorosa necessidade, a legalidade restante da forma externa. A ação, se é narrada, passa pelo pensamento, que é, por natureza, o mais livre, e é onde também coisas distantes se tocam imediatamente. A ação, representada de modo objetivo-real, é intuída e, por conseguinte, tem também de se sujeitar às leis da intuição. Mas essa requer, necessariamente, a continuidade. Continuidade da ação[212] é, conseqüentemente, a característica necessária de todo drama racional. Com a mudança dela, surge ao mesmo tempo uma mudança em toda a conformação restante do drama; por isso, é decerto tolice se prender a essa lei da

210.A tradução recorre a essa palavra (embora pouco coloquial), já que Schelling usa o neologismo *eversiv* (que produz ruína, destruição). (N.T.).

211.Verso 1626. (N.T.).

212.Schelling se refere à regra aristotélica da unidade da ação, que, como as duas outras (unidade de tempo, mencionada a seguir, e de espaço), foi objeto de grande controvérsia na estética do século XVIII. (N.T.).

tragédia antiga se nem sequer de longe é possível se aproximar dela em nenhum outro traço, como os franceses observando a unidade do tempo em suas peças, que chamam *abusive*[213] de tragédias. O teatro francês, porém, não a observa senão quando é de todo *apenas* restritiva, porque o poeta pode deixar o tempo transcorrer entre os atos. Suprimir a continuidade da ação, nesse caso, e pretender observá-la em outro aspecto, significa apenas revelar indigência e incapacidade para fazer uma grande ação ocorrer concentradamente, como que em torno de um único e mesmo ponto.

Das três unidades indicadas por Aristóteles, a continuidade do tempo é propriamente a dominante. Pois, no que concerne a chamada unidade de lugar, esta precisa ocorrer apenas caso seja necessária para a unidade de tempo, e entre as poucas tragédias que nos restaram dos antigos há no entanto — e inclusive em <705> Sófocles mesmo (a saber, no *Ajax*) — o exemplo de uma mudança necessária de lugar.

A continuidade exterior da ação, que faz parte da mais plena manifestação da tragédia — a despeito do que críticos modernos possam apresentar contra ela por um fervor mal-entendido contra a mal-entendida unidade do tempo nas peças francesas e contra as demais limitações delas —, é somente uma manifestação exterior da continuidade interna e da própria *unidade* da ação. Por sua natureza, esta não pode ocorrer a não ser quando se suprimem as contingências de uma ação ocorrida realmente, empiricamente, e aquilo que a acompanha. Somente mediante a exposição do essencial, como que do puro ritmo da ação, sem alargamento das circunstâncias e daquilo que acontece simultaneamente à ação principal, se alcançam a perfeição e o acabamento verdadeiramente plásticos no drama.

O *coro* da tragédia grega é, nesse aspecto, a invenção mais magnífica e inteiramente inspirada pela arte mais sublime. Chamo-o de uma invenção elevada, porque não adula os sentidos grosseiros, se afasta inteiramente do desejo vulgar de ilusão e eleva imediatamente o espectador ao domínio superior da arte verdadeira e da exposição simbólica. O coro da tragédia grega inclui múltiplos efeitos, porém o mais excelente é o de suprimir o caráter fortuito dos circunstantes, já que naturalmente nenhuma ação pode ocorrer sem envolver, além dos coadjuvantes, outras pessoas que se comportam passivamente em relação à ação principal. Deixar que estes *apenas* assistam ou executem trabalhos acessórios tornaria vazia a ação, que deve ser fértil e abundante, plena, por assim dizer, em cada

213.*Abusive*: abusivamente, figuradamente. Em latim no original. (N.T.).

instante de seu florescimento. Ora, para que tal inconveniente seja eliminado de maneira realista, as personagens secundárias também teriam de ter importância e, por isso, seria preciso dar ao todo aquele alargamento próprio à tragédia dos modernos. Os antigos consideram essa relação de maneira mais idealista, simbólica. Transformaram os circunstantes em coro e deram a este uma necessidade verdadeira, isto é, poética, em suas tragédias. <706> Ele recebeu a função de antecipar mesmo aquilo que ocorre no espectador, a comoção do ânimo, a simpatia, a reflexão, e de não o deixar livre também nesse aspecto e, com isso, o prender inteiramente pela arte. O coro é, em grande parte, a reflexão objetivada e representada que acompanha a ação. Ora, assim como a livre contemplação mesmo do terrível e do doloroso já se eleva, em si e por si, acima da veemência do medo e da dor, assim também o coro era como que um contínuo meio de abrandamento e reconciliação na tragédia, pelo qual o espectador era levado à consideração mais tranqüila e como que aliviado da sensação de dor, porque esta é colocada num objeto e representada já moderadamente nele. — Fica claro pela constituição do coro que a intenção principal dele era uma tal perfeição e acabamento da tragédia, onde esta nada deixa fora de si e como que atrai tanto a reflexão que desperta, quanto a própria comoção e simpatia para dentro de sua esfera.

1. O coro não se compunha de uma, mas de mais pessoas. Se se compusesse de uma, ele teria de falar com os espectadores — mas estes deviam ser deixados fora do jogo para ver como que objetivado o seu próprio interesse —, *ou* consigo mesmo, mas ele mesmo novamente não podia fazer isso sem parecer por demais comovido, o que era contra sua significação. Tinha, portanto, de se compor de mais pessoas, que, porém, representavam uma única, revelando-se plenamente, com isso, a formação inteiramente simbólica do coro. O coro não era

2. compreendido *na* ação como tal. Pois se ele mesmo fosse o agente principal, não poderia realizar sua destinação, que é fazer o estado de ânimo dos espectadores se unir. A exceção que parece ocorrer nas *Eumênides* de Ésquilo, onde estas formam elas mesmas o coro, é apenas aparente, e de certo modo esse traço também faz parte da elevada e inalcançada disposição moral na qual toda essa tragédia foi composta, uma vez que o coro, em certo sentido, é a reflexão objetivada dos próprios espectadores e <707> está de acordo *com eles*; Ésquilo admitia, pois, que aqui os espectadores estão do lado do direito e da justiça. De resto, o coro é mais ou menos indiferente. As personagens dramáticas falam como se estivessem totalmente sozinhas e não fossem presenciadas por ninguém. Também nisso se mostra a significação inteiramente simbólica do coro.

Ele é, como o espectador, o confidente de ambos os partidos e não trai a nenhum deles. Se, no entanto, toma partido, sempre se põe do lado do direito e da equidade, porque é imparcial. Ele aconselha em favor da paz, tenta amenizar, lamenta a injustiça e apóia o oprimido, ou dá a conhecer sua compaixão com a infelicidade mediante suave comoção. (Dessa indiferença e apartidarismo do coro se vê o fracasso da imitação dele na *Noiva de Messina* de Schiller)[214].

Visto que o coro é uma personagem simbólica, também se pode transferir para ele todas as outras coisas necessárias à ação que, porém, não estão compreendidas nela. Ele dispensa, portanto, o poeta de uma porção de outros incômodos circunstanciais. Os poetas modernos sufocam a ação, por assim dizer, sob o fardo dos meios que empregam para a pôr em movimento. Eles precisam pelo menos de um confidente, de um conselheiro, para a personagem principal. Mas isso é eliminado pelo coro, o qual, quando é preciso, age com conselho, exortação, estímulo, já que vê tanto o necessário e inevitável quanto o evitável.

Enfim, o coro também retira o grande fardo dos poetas modernos, que é o de jamais deixar a cena vazia.

Se, depois de termos construído a tragédia inteiramente do interior para o exterior, passarmos agora à sua manifestação última, entre as três formas da poesia ela é a única que mostra o objeto por todos os lados, por conseguinte de modo totalmente absoluto, já que a epopéia, tanto quanto a pintura para cada caso isolado, limita o ouvinte a um certo ponto de vista e lhe permite ver, a cada vez, do objeto somente tanto quanto apraz ao narrador. O drama é, enfim, entre as três formas, a única verdadeiramente simbólica precisamente porque <708> não significa meramente os objetos, mas os coloca a eles mesmos diante dos olhos. Entre as artes da palavra corresponde, portanto, à arte plástica, e encerra, como totalidade última, *esse* lado do mundo artístico, tanto quanto a escultura encerrava o outro.

SOBRE ÉSQUILO, SÓFOCLES E EURÍPEDES

Só depois que se construiu dessa maneira a essência e a forma interna e externa da tragédia a partir de fundamentos totalmente universais, e só depois

214. Apesar da crítica à peça de Schiller, cumpre destacar a semelhança dessa análise do coro com a do texto *Sobre o Uso do Coro na Tragédia*, que Schiller redigiu para servir de Prefácio justamente à sua *Noiva de Messina* (1803) (N.T.).

que se voltou para a consideração das obras genuínas da tragédia grega e as encontrou inteiramente conformes àquilo que se pode perceber de um modo totalmente universal sobre elas, só então se compreende completamente a pureza e racionalidade da arte grega. Também a *epopéia* dos gregos traz esse cunho, mas, porque seu caráter racional admite mais casualidade, ele não se deixa provar tão rigorosamente e até o detalhe nela quanto na tragédia grega, que pode ser considerada quase como um problema geométrico ou aritmético que não deixa sobra ou resto. Faz parte da essência da epopéia não ter nem começo nem fim determinados. O contrário na tragédia. Nela se exige justamente um puro começo, um desfecho absoluto, sem deixar nada por fazer.

Quando se comparam os três trágicos entre si, descobre-se com efeito que Eurípedes tem de ser separado dos dois anteriores em mais de um aspecto. A essência da genuína tragédia esquiliana e sofocliana está inteiramente fundada naquela moralidade superior que era o espírito e a vida de sua época e de sua cidade. Nas obras deles, o trágico jamais assenta sobre mera infelicidade externa: ao contrário, a necessidade aparece em conflito imediato com a própria vontade, e a combate em seu próprio campo. O Prometeu de Ésquilo não sofre apenas pela dor *externa*, mas muito mais profundamente pelo sentimento interior da injustiça e da opressão, e seu sofrimento não se externa como submissão, já que não é o destino, mas a tirania do novo senhor dos deuses que lhe prepara esse sofrimento; ele <709> se externa como obstinação, como revolta, e aqui a liberdade *triunfa* sobre a necessidade precisamente porque o que o move no sentimento de seu sofrimento *pessoal* é todavia somente a revolta *universal* contra a insuportável dominação de Júpiter. Prometeu é o protótipo do maior caráter humano e, por isso, também o verdadeiro protótipo da tragédia. Já se ressaltou antes a pureza e sublimidade moral nas *Eumênides* de Ésquilo. Mas em todas as suas tragédias se poderia demonstrar aquela lei fundamental da tragédia, segundo a qual o crime e a culpa são obra, mediata ou imediata, da necessidade. A elevada moralidade, a absoluta pureza das obras sofoclianas foi admirada em todas as épocas; ela se exprime totalmente nas palavras do coro de *Édipo*[215]: "Oh, que a fortuna me faça conseguir manter piedosa pureza em palavras e em todas as obras, presididas por leis sublimes nascidas do éter celeste, cujo único pai é Olimpo, e que não nasceram da natureza mortal dos homens, nem esquecimento jamais enterrará. Um grande deus, ao contrário, está nelas, que não definha pela idade".

215.*Édipo Rei*, V. 864-871. (N.A.).

Comum a Sófocles e Ésquilo é, além disso, que a ação jamais se conclui apenas exteriormente, mas ao mesmo tempo interna e exteriormente. Seu efeito sobre a alma é o de purificar, não o de excitar as paixões, e mais o de as perfazer e completar em si do que as expulsar e dividir.

Algo muito diferente ocorre nas tragédias euripidianas. A elevada atmosfera moral ficou para trás; outros motivos surgiram em seu lugar. Para ele já não se trata tanto da comoção sublime provocada por Sófocles, quanto da comoção material e mais associada ao sofrimento. Por isso, onde persegue esse fim, não raro apresenta as imagens e representações mais comoventes, as quais, no entanto, porque no cerne da coisa lhe falta pureza moral e poética, não podem encantar por toda a obra. As matérias antigas já não bastavam para seus fins, que muito freqüentemente ou quase sempre estão fora dos limites da arte elevada e genuína: <710> por isso, teve de modificar os mitos de uma maneira freqüentemente sacrílega, e por essa razão também teve de introduzir os prólogos nas suas peças, que são uma outra prova da decadência da arte trágica nelas, a despeito de tudo o que Lessing possa dizer em recomendação delas[216]. Finalmente, ele *nunca* se preocupa tanto em concluir a ação no ânimo quanto em concluí-la apenas exteriormente, e daí precisamente, bem como do emprego de meios mais fortes de atração material, se compreende o que Aristóteles diz quando afirma que causou o maior efeito sobre os espectadores[217]. No esforço de adular o senso grosseiro e, por assim dizer, o tranqüilizar, não raro se rebaixa aos motivos mais vulgares, que poderiam talvez ser utilizados por um poeta moderno, e mesmo dos mais ruins; por exemplo, ele faz Electra por fim — se casar com Pílades.

Em geral se pode portanto afirmar que Eurípedes só é grande principalmente na exposição da paixão, mas não na beleza dura, porém calma, que é própria de Ésquilo, nem na beleza acasalada ao bem e depurada até alcançar a divindade, que é própria de Sófocles. Se comparamos entre si os dois maiores poetas trágicos, as obras de Ésquilo estão em paralelo com as obras plásticas do estilo elevado e severo da arte, assim como as de Sófocles estão em paralelo com as obras plásticas do belo estilo, que começou antes de Policleto e Fídias. Isso, porém, não porque a sublimidade moral não transpareça de modo algum em Ésquilo, embora não seja tão natural em todas as personagens de suas obras quanto nas de Sófocles; nem porque na exposição essa disposição moral não

216.A defesa das peças e dos prólogos de Eurípedes é feita na 48a e 49a partes da *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. *op. cit.*, pp. 315 e ss. (N.T.).
217.Referência à *Poética*, 1453a27-30. (N.T.).

seja reconhecível também ali onde expõe somente grandes crimes e caracteres terríveis, como o assassinato traiçoeiro de Agamenão e o caráter de Clitemnestra, mas sim porque esse germe de moralidade aqui ainda está encerrado sob um invólucro mais duro, e é áspero e inacessível, ao passo que em Sófocles o bem moral conflui com a beleza, e com isso surge a imagem suprema da divindade.

Se Ésquilo, além disso, colocou cada uma de suas obras e, nestas, por sua vez, as suas figuras numa delimitação e fechamento rigorosos, <711> Sófocles, ao contrário, difundiu a arte e a beleza homogeneamente por todas as partes das suas, e deu a cada uma, além da absolutez em si, também ainda a harmonia com as outras. No entanto, assim como na arte plástica a beleza *harmoniosa* produzida segundo o estilo elevado e rigoroso foi um florescimento que, por assim dizer, só podia ser atingido num único ponto e então teria novamente de murchar ou se prolongar rumo ao fim oposto, o da beleza meramente sensível, assim também ocorreu na arte dramática, onde Sófocles é o verdadeiro ápice, ao qual logo se segue Eurípedes, que é menos sacerdote da beleza inata e eterna, do que servidor da beleza temporal e passageira.

DA ESSÊNCIA DA COMÉDIA

Já de início se observou que pelo conceito universal não está determinado de que lado está a liberdade, nem de que lado está a necessidade, mas que a relação original entre liberdade e necessidade é aquela em que a necessidade aparece como o objeto, e a liberdade, como o sujeito. Essa relação, porém, é a da tragédia e por isso ela é também a manifestação primeira e, por assim dizer, positiva do drama. Por meio da inversão dessa relação tem, portanto, de surgir aquela forma onde necessidade ou identidade são, ao contrário, o *sujeito*, a liberdade ou a diferença, o objeto, e esta é a relação da *comédia*, como se mostrará a partir das considerações seguintes.

Toda inversão de uma relação necessária e decisiva coloca uma contradição que salta à vista, um absurdo no sujeito dessa inversão. Ora, certas espécies de absurdo são de um tipo *insuportável*, em parte se teoricamente perversos e perniciosos, em parte se praticamente prejudiciais e de sérias conseqüências. Só que aceitando-se a inversão: *1)* põe-se um absurdo objetivo, portanto não propriamente teórico; *2)* nele a relação é de tal espécie, que o objetivo não é a necessidade, mas a diferença ou a liberdade. <712> A necessidade aparece, no entanto, como *destino* somente se é o objetivo, e somente nessa medida ela é terrível. Portanto, já que, aceitando-se a inversão da relação, se suprime ao

mesmo tempo todo *temor* da necessidade como destino, e se admite que *nessa* relação da ação não é possível em geral verdadeiro destino, então é em si e por si mesmo possível um puro contentamento com o absurdo, e tal contentamento é aquilo que em geral se pode chamar de cômico, e se exprime externamente por uma livre alternância entre tensão e relaxamento. Tornamo-nos tensos para enxergar direito o absurdo que contradiz nossa capacidade de apreensão, mas notamos imediatamente nessa tensão o completo contra-senso e impossibilidade da coisa, de modo que a tensão passa instantaneamente a um afrouxamento, passagem essa que se exprime exteriormente pelo riso[218].

Se pudermos chamar em geral de relação cômica à inversão de toda relação possível que se baseia em oposição, então sem dúvida o cômico mais alto e, por assim dizer, a sua flor, está ali onde as oposições se invertem na potência suprema, portanto onde se invertem como necessidade e liberdade, e uma vez que um conflito dessas duas é, em si e por si, ação objetiva, a relação de uma tal inversão também é, por si mesma, dramática.

Não se nega que toda inversão possível do originário tenha efeito cômico. Se o covarde é posto na situação de ser corajoso, e o avaro, esbanjador, ou se num de nossos dramas domésticos uma mulher, por exemplo, desempenha o papel do homem, e o homem, o da mulher, isso é uma espécie do cômico.

Não podemos acompanhar essa possibilidade geral em todas as suas ramificações, a partir das quais surge um sem-número de situações sobre as quais está fundada a nossa comédia moderna. Temos de determinar apenas o ápice desse fenômeno. Ele existe, portanto, ali onde há uma oposição universal entre liberdade e necessidade, mas de tal modo que esta incide no sujeito, aquela, no objeto.

<713> Uma vez que a necessidade é, por natureza, objetiva, é compreensível que a necessidade no sujeito só pode ser uma necessidade pretendida, suposta, e é uma absolutez afetada, que é destruída pela necessidade na figura da diferença externa. Assim como, de um lado, liberdade e particularidade fingem ser necessidade e universalidade, assim também, do outro, a necessidade assume o aspecto da liberdade e, sob a suposta exterioridade da ausência de lei, mas no fundo segundo uma ordem necessária, aniquila a pretensa legalidade. É *necessário* que a particularidade seja aniquilada, onde se coloque numa relação de objetividade para com a necessidade; *em tal medida*, isso é, portanto, o supremo destino na comé-

218. Schelling faz uso aqui da explicação que Kant dá do riso no parágrafo 59 da *Crítica do Juízo*: "O riso é uma afecção proveniente da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada". Em *Crítica da Razão Pura e Outros Textos Filosóficos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril, 1974, p. 360. (N.T.).

dia, e ela mesma é, novamente, a suprema tragédia; mas o destino aparece precisamente porque ele mesmo assume uma natureza oposta à sua, numa figura divertida, somente como a ironia, mas não como a fatalidade da necessidade.

Visto que toda possível afetação e pretensão à absolutez é um estado inatural para a comédia, já que, como drama, se volta de todo apenas para a intuição, a tarefa principal é não apenas fazer intuir tal pretensão, mas também, porque a intuição apreende principalmente apenas o necessário, lhe dar uma espécie de necessidade. A absolutez subjetiva, quer seja verdadeira e esteja em harmonia com a necessidade, quer seja meramente suposta e, portanto, esteja em contradição com ela, se exprime como caráter. Mas, tanto quanto na tragédia, o caráter é, na comédia, um postulado, precisamente porque é o Absoluto; ele mesmo não pode ser motivado por mais nada. No entanto, é necessário que a intuição, por assim dizer, se perca precisamente nas potências mais altas do absurdo e do contra-senso, se não é levada de outra forma a isso. (Outra coisa no romance — porque épico). Ora, isso é possível somente se a personagem já é determinada, por um fundamento independente dela, por uma necessidade externa, a assumir um certo caráter e a exibi-lo publicamente. Para <714> a manifestação suprema da comédia se precisa, portanto, necessariamente de caracteres *públicos*, e para que o máximo de intuitividade seja alcançado, é necessário que na comédia sejam apresentadas pessoas *reais* de caráter público. Somente nesse caso o poeta tem a vantagem de, além disso, poder se atrever a tudo e emprestar às personagens dadas todos os traços que as elevem ao máximo do cômico, porque ele tem a seu lado o atestado permanente do caráter da pessoa, que existe independentemente de sua poesia. Aqui, a vida pública no Estado se torna mitologia para o poeta. No interior desse limite ele não precisa renunciar a nada, e quanto mais destemidamente faz uso de seu direito poético, tanto mais se eleva novamente acima da limitação, já que, no tratamento que dá à personagem, esta como que novamente se despoja do caráter pessoal e se torna universalmente significativa ou simbólica.

O único gênero supremo de comédia é, portanto, a comédia grega *antiga* ou aristofânica, desde que se funda em caracteres públicos de pessoas reais e os toma, por assim dizer, como forma na qual verte sua invenção.

Da mesma maneira que, em sua plenitude, a tragédia grega anuncia e exprime a moralidade mais alta, assim também a antiga comédia grega anuncia e exprime a mais alta liberdade concebível no Estado, ela mesma a moralidade mais alta e intimamente uma só com ela. Ainda que nada nos tivesse restado das obras dramáticas dos gregos, a não ser as comédias de Aristófanes, unicamente a partir delas teríamos de inferir um grau de formação e um estado de conceitos

morais que não são apenas estranhos, mas também inapreensíveis para o mundo moderno. Aristófanes é, segundo o espírito, verdadeiramente um com Sófocles, e é Sófocles *ele mesmo*, apenas numa outra figura, na qual unicamente ainda podia existir, quando a época de plenitude de Atenas havia passado, e a flor da moralidade havia se convertido em desenfreamento e devassidão voluptuosa. Os dois são como duas almas iguais em corpos diferentes, e a rudeza moral e poética que não compreende Aristófanes, tampouco é capaz de apreender Sófocles.

<715> A representação comum que se tem das comédias de Aristófanes é as considerar quer como farsas e mascaradas, quer como peças imorais, em parte porque põem pessoas reais em cena, em parte por causa das demais liberdades que toma. No tocante ao primeiro aspecto, sabe-se bem que Aristófanes pôs no palco os chefes demagogos e até mesmo o próprio Sócrates, e a questão é somente de que maneira isso aconteceu. — Se Aristófanes põe em cena Cleão[219] como sendo um dirigente indigno do povo, um ladrão e perdulário das finanças públicas, nisso ele exerce o direito do mais pleno Estado livre, no qual é concedido a todo cidadão o direito de exprimir sua opinião sobre assuntos públicos e gerais. Por isso, Cleão também não podia tomar contra ele outra medida senão lhe contestar o direito de cidadania[220]. Mas esse direito, que Aristófanes possuía como cidadão, é para ele somente o meio de atuação artística, e se sua comédia é entendida como um mero auto de acusação contra Cleão, nela não haveria *nada* de imoral, mas seria apoética. — Não ocorre de outro modo com as *Nuvens*, onde Sócrates é representado. Como filósofo, Sócrates tinha um caráter público; mas que o Sócrates representado por Aristófanes fosse o Sócrates verdadeiro, isso não podia passar pela cabeça de nenhum ateniense e, sem levar em conta seu caráter pessoal, que podia talvez elevá-lo acima da sátira, Sócrates podia muito bem ter sido ele mesmo espectador na apresentação das *Nuvens*[221]. Se nossos caros imitadores alemães tivessem tido a idéia de imitar Aristófanes, disso certamente não teria surgido nada além de pasquins. Aristófanes não expõe a pessoa singular, mas elevada ao universal, portanto, a pessoa inteiramente diferente de si mesma. Sócrates é *um nome* para Aristófanes, e ele se *vinga* nesse *nome*, sem dúvida porque Sócrates era conhecido como amigo de Eurípedes, que Aristófanes com direito persegue. De modo algum ele se vingou da pessoa de Sócrates. É um Sócrates simbólico que ele

219.Cleão ou Cleon, político demagógico, aparece nos *Cavaleiros* (no papel do escravo Paflagônio) e é ridicularizado nos *Babilônios*, nas *Vespas*, nas *Nuvens* e nos *Acarnanianos*. (N.T.).

220.Por causa da peça *Os Babilônios*. (N.T.).

221.Segundo o historiador romano Cláudio Eliano, II, 13. (N.T.).

representa. O seu poema é poético precisamente por aquilo que <716> se censura em Aristófanes, por tê-lo desfigurado tanto e emprestado a ele traços e ações que de maneira alguma convêm ao seu caráter, ao passo que, no caso oposto, seu poema teria sido apenas vulgar, grosseiro ou um pasquim[222].

Para dar credibilidade, visibilidade e acesso às suas invenções, Aristófanes precisava de um nome famoso sobre o qual pudesse cumular todos os ridículos. Que escolhesse precisamente o nome de Sócrates, além da popularidade de que esse nome gozava, o principal fundamento disso foi, sem dúvida, o indicado.

As comédias de Aristófanes seriam suficientes, mesmo sem fundamentos universais, para demonstrar que em sua verdadeira manifestação a comédia é inteiramente apenas o fruto da formação mais elevada, tal como só pode existir num Estado livre. Imediatamente após o aparecimento dos primeiros dramas aristofânicos, que ainda pertencem à comédia antiga, ocorreu em Atenas a dominação dos trinta tiranos, que por meio de uma lei impediu os comediógrafos de utilizar no teatro nomes de pessoas verdadeiras[223]. A partir dessa proibição cessou por isso, ao menos por um tempo, o costume dos comediógrafos de chamar suas personagens pelo nome de homens reais de caráter público. (Alegorias insolentes). Tão logo Atenas ficou de novo livre, restabeleceu-se o costume, de modo que nomes de pessoas reais ocorrem inclusive nas novas comédias, mas também os poetas das chamadas comédias médias, se não empregam nomes reais, expõem no entanto, nomes fictícios, pessoas e acontecimentos verdadeiros.

A comédia depende, por natureza, da vida pública. Para ela não existe mitologia e um ciclo fixo de exposições, como existe um período trágico para a tragédia. A comédia tem portanto de criar, da época e da situação pública, a sua própria mitologia: para isso se exige, certamente, uma situação política que não apenas ofereça a matéria, mas também consinta o uso. Por isso, assim que a comédia antiga sofreu a restrição antes mencionada, os comediógrafos foram <717> obrigados a voltar realmente aos mitos antigos; mas porque não podiam tratá-los nem épica nem tragicamente, tinham de proceder a uma inversão deles e tratá-los mediante

222."Sob o nome de Sócrates, Aristófanes não quis tornar ridículo e suspeito Sócrates isoladamente, mas todos os sofistas que se metem com a educação dos jovens. *Seu* objeto era o perigoso sofista em geral, e apenas o chamava de Sócrates, porque Sócrates *era difamado* como tal. Daí uma porção de traços que não convém a Sócrates de modo nenhum, de *tal modo* que Sócrates podia aparecer sem receio no teatro e se entregar à comparação! Mas o *quanto não* é desconhecer a essência da comédia quando se declara que esses traços *que não o retratam* fielmente nada mais são que calúnia maligna, e não se quer reconhecê-*los* como aquilo que no entanto são: ampliações do caráter individual, elevações do pessoal ate o universal!" Gotthold Ephraim Lessing, "Dramaturgia de Hamburgo", 91ª Parte. Em *Werke*. Frankfurt am Main, Insel, 1967, vol. 2, p. 483. (N.T.).

223.A proibição de Lâmaco ocorreu em 404 a. C. (N.T.).

paródias, nas quais aquilo que neles havia sido exposto como sendo honroso ou comovente foi puxado para o baixo e ridículo. A comédia *vive*, portanto, propriamente da liberdade e da mobilidade da vida pública. Na Grécia, ela resistiu tanto tempo quanto possível a se rebaixar da vida pública e política à vida doméstica, com a qual também perdeu sua força mitológica. Isso aconteceu nas chamadas comédias novas, já que, segundo relatos correntes, na época de Alexandre, onde a constituição democrática desapareceu por completo, houve ainda também uma nova lei mediante a qual se impediu que mesmo o conteúdo fosse tirado de acontecimentos públicos e levado à cena, qualquer que fosse o seu velamento.

Já se observou acima que ainda houve algumas exceções, e a inclinação à paródia da vida pública e o costume de referir a ela tudo o que era representado na comédia parece ter sido tão insuperável, que Menandro, o principal expoente da comédia nova, ainda que ele mesmo tivesse cuidado quanto às referências à vida pública, começou no entanto, para escapar às suspeitas, a transfigurar as máscaras em verdadeiras caricaturas. Conhecemos, por certo, os produtos da comédia nova apenas de modo fragmentário e daquilo que nos restou pelas traduções e imitações de Plauto e Terêncio. Mas também é em si necessário, e pode ser historicamente demonstrado, que foi somente a partir da comédia tardia que surgiram peças de intrigas com caracteres e enredos totalmente fictícios, e a comédia, que anteriormente vivera no éter da vida pública, decaiu à esfera dos costumes e acontecimentos domésticos.

Nada menciono sobre a comédia dos romanos, porque jamais teve a publicidade da comédia grega, e em sua época cultivada viveu sobretudo apenas dos fragmentos da comédia nova e média dos gregos. Observo ainda: a forma da comédia antiga <718> era análoga à da tragédia, só que com esse último nível da comédia nova também o coro desapareceu.

DA POESIA DRAMÁTICA MODERNA

Passo agora à exposição da tragédia e comédia dos modernos. Para não afundar inteiramente nesse vasto mar, procurarei voltar a atenção para aqueles poucos grandes pontos principais da *diferença* do drama moderno em relação ao antigo, de sua *coincidência* com ele e de suas especificidades, e porei novamente também no fundamento de todas essas relações a intuição daquilo que temos de reconhecer como as manifestações supremas da tragédia e comédia modernas. Por isso, no que respeita aos pontos principais, evocarei principalmente Shakespeare.

O primeiro aspecto por que temos de iniciar essa consideração é o de que a *mistura dos opostos*, principalmente do trágico e do cômico, está, como princípio, no fundamento do drama moderno. A reflexão seguinte servirá para apreender a significação dessa mistura. — O trágico e o cômico poderiam ser expostos no estado de plenitude, no estado de indiferença não suprimida, mas então a poesia não deveria aparecer nem como trágica, *nem* como cômica; ela seria um gênero totalmente outro, seria a poesia épica. Na poesia épica ambos os elementos que se cindem, conflitantes, no drama — não estão unificados, mas ainda nem sequer separados. A mistura desses elementos, de tal maneira que não pareçam separados em geral, não pode ser portanto uma característica da tragédia moderna. É antes uma mistura em que ambos são decididamente diferenciados, e de modo que o poeta se mostre igualmente como mestre em ambos, tal como Shakespeare, que concentra a força dramática em ambos os pólos, e é Shakespeare *arrebatador* em Fallstaff e em Macbeth.

Todavia, podemos considerar ainda essa mistura de elementos opostos como um esforço do drama moderno para retornar à epopéia, sem, por isso, <719> tornar-se epopéia, assim como, ao contrário, na epopéia a mesma poesia se esforça para, através do romance, chegar ao dramático, e portanto suprime, de ambos os lados, a pura limitação da arte superior.

Para essa mistura é necessário que trágico e cômico não se ofereçam apenas em massa ao poeta, mas também em seus matizes, tal como a Shakespeare, que é, ao mesmo tempo, delicado, aventureiro e chistoso no cômico, como em *Hamlet*, e rude (como nas peças de Fallstaff), sem jamais ser baixo; da mesma maneira é, ao contrário, dilacerante no trágico (como no *Rei Lear*), punitivo (como em *Macbeth*), efusivo, comovente e tranqüilizador, como em *Romeu e Julieta* e outras peças mistas.

Se observamos a matéria da tragédia moderna, também ela tinha de ter uma dignidade mitológica, ao menos em sua manifestação plena; portanto, eram possíveis apenas três fontes de que podia ser extraída. Os mitos isolados, que, como aqueles da tragédia grega, não haviam se unificado em todos os épicos, que haviam permanecido fora do grande ciclo da epopéia universal: estes se exprimem no mundo moderno pelas *novelas*. A história, fabulosa ou poética, podia ser a outra fonte. A terceira é o mito religioso, as legendas, a história dos santos; Shakespeare compôs a partir das duas primeiras, já que a terceira fonte não oferecia matéria adequada à sua época e à sua nação. Da terceira fonte, compuseram principalmente os espanhóis e, entre estes, Calderón. Shakespeare encontrou, portanto, suas matérias já dadas. Nesse sentido, ele não é *inventor*; mas, quando as utiliza, ordena e anima, ele se mostra, em *sua* esfera, semelhan-

te aos antigos e o mais sábio dos artistas. Observou-se, e é indiscutível, que Shakespeare se prendia da maneira mais precisa à matéria dada, principalmente às novelas; que recolhia e não deixava sem utilizar inclusive o menor detalhe (um procedimento que talvez com freqüência pudesse dar uma chave para aquilo que parece insondável em algumas de suas obras), e modificava o menos possível a matéria existente.

<720> Também nisso era semelhante aos antigos, dessemelhante somente a Eurípides, que, como poeta já mais frívolo, desfigurou arbitrariamente os mitos.

O que se deve investigar a seguir é em que medida a *essência* da tragédia antiga ocorre ou não na tragédia moderna. Há, na tragédia moderna, um verdadeiro destino, vale dizer, o destino mais alto, que apreende a liberdade nela mesma?

Aristóteles, como se observou, enuncia o mais alto caso trágico como sendo aquele em que um homem honesto comete crimes por *erro*; a isso se tem de acrescentar que tal erro é infligido pela necessidade ou pelos deuses, e mesmo, onde isso for possível, *contra* a liberdade. Ora, este último caso parece de todo impossível segundo os conceitos da religião cristã. Os poderes que solapam a vontade e não infligem somente o que é nocivo, mas o *mal*, são eles mesmos poderes nocivos, infernais.

Se um erro ocasionado por destino divino pudesse ser causa da desgraça e dos crimes, na mesma religião em que isso fosse possível teria ao menos de estar contida também a possibilidade de uma reconciliação correspondente. Ora, esta está de fato dada no catolicismo, que, sendo por natureza uma mistura do sagrado e do profano, estatui os pecados para demonstrar, em sua reconciliação, a força dos meios de absolvição. Com isso, estava dada no catolicismo a possibilidade de um destino, por certo diferente do destino dos antigos, mas, ainda assim, *verdadeiramente* trágico.

Shakespeare era protestante, e para ele não estava dada essa possibilidade. Se nele, por isso, há um fado, este só pode ser de espécie dupla. A desgraça é provocada pelo aliciamento de poderes maus e infernais, mas pelos conceitos cristãos estes não podem ser invencíveis, e se deve *e* pode oferecer-lhes resistência. A necessidade de seu efeito, se ocorre, recai finalmente, portanto, sobre o caráter ou sobre o sujeito. É assim também em Shakespeare. Aqui, o caráter entra no lugar do destino antigo, mas ele coloca nesse caráter uma fatalidade tão poderosa, que já não pode ser considerada como liberdade, mas está ali como necessidade insuperável.

<721> Macbeth é aliciado ao homicídio por uma visão infernal, mas nesta não há nenhuma objetividade da ação. Banquo não se deixa enganar pela voz das bruxas, mas Macbeth sim. Portanto, é o caráter que decide.

A tolice pueril de um homem velho se apresenta no *Rei Lear* como um oráculo délfico desconcertante, e a terna Desdêmona tem de sucumbir àquela tonalidade mais sombria que faz par com o ciúme.

Pelo mesmo motivo por que teve de pôr a necessidade do crime no *caráter*, Shakespeare teve de tratar, com uma validade terrível, o caso, não aceito por Aristóteles, do criminoso que se precipita da felicidade na infelicidade. Em vez do destino propriamente dito, ele tem a Nêmesis, mas a tem em todas as figuras em que a atrocidade é superada por atrocidades, em que uma onda de sangue impulsiona a outra e se realiza a maldição do maldito, como ocorre sobretudo, na história inglesa, na luta entre a rosa vermelha e a rosa branca[224]. Ele *tem* então de se mostrar como bárbaro, porque empreende expor a barbárie suprema, a batalha brutal, por assim dizer, entre as famílias, onde toda arte parece ter um fim e onde aparece uma força natural em estado bruto, como quando se diz no *Rei Lear*: "Se os tigres da floresta ou os monstros do lago saíssem do seu torpor, agiriam dessa maneira"[225]. Mas aqui se podem encontrar traços em que ele pôs a graça da arte sob as *Fúrias*, que não aparecem em pessoa. Assim é a queixa amorosa de Margareth inclinada sobre a cabeça do amado injusto e culpado, e sua despedida dele[226].

Shakespeare fecha a série com *Ricardo III*, a quem faz perseguir e alcançar seu fim com gigantesca energia, até ser levado, do alto dele, à opressão do desespero e a gritar sem salvação, no tumulto da batalha que será perdida:

Um cavalo, um cavalo, meu reino por um cavalo[227].

Em *Macbeth* a vingança invade passo a passo o nobre criminoso desencaminhado pela ambição, e de tal modo que ele, embaído por ilusões infernais, crê que ela ainda esteja distante.

<722> No *Júlio César* há uma Nêmesis mais branda, e mesmo mais amena. Brutus não se arruína tanto pelos poderes punitivos quanto pela brandura própria do ânimo mais belo e ameno, que o fez tomar medidas erradas depois da ação. Ele oferecera à virtude o sacrifício de sua ação, sacrifício que acreditava ter de lhe fazer, e acaba se sacrificando igualmente a ela.

224.Schelling faz referência à Guerra das Duas Rosas, que envolveu, de 1450 a 1485, os York e os Lancaster. Como indica Caroline Sulzer, a segunda parte do drama histórico *Henrique VI* de Shakespeare tem como título *Primeira Fase da Célebre Luta entre as Casas de York e de Lancaster*. (N.T.).

225.Como observa Caroline Sulzer, a passagem não se encontra no *Rei Lear*, mas no *Henrique VI*, 2ª parte, III, 2. (N.T.).

226.*Henrique VI*, 2ª parte, IV, 4. (N.T.).

227.*Ricardo III*, V, 4. (N.T.).

A diferença entre essa Nêmesis e o verdadeiro *destino* é, todavia, bem significativa. Ela vem do mundo real e se situa na *realidade*; é Nêmesis que também reina na história, e Shakespeare também a encontrou *nesta*, tanto quanto toda a sua matéria. O que ela provoca é *liberdade* conflitando *com liberdade*; é *sucessão*, e a vingança não é imediatamente uma coisa só com o crime.

No ciclo das exposições gregas dominava igualmente uma Nêmesis, mas ali a necessidade se limitava e punia imediatamente pela necessidade, e cada situação, tomada por si, era uma ação fechada.

Já desde o início, todos os mitos trágicos dos gregos pertenciam mais à arte, e um comércio freqüente dos deuses e dos homens, assim como do destino, era natural neles, logo, também o conceito de uma influência irresistível. Talvez o *acaso* mesmo desempenhe um papel na mais insondável das peças shakesperianas (*Hamlet*), mas Shakespeare o reconheceu *com* todas as suas conseqüências e, por isso, nele o acaso é novamente intenção e se transforma no entendimento supremo.

Se depois disso quisermos exprimir, numa palavra, o que Shakespeare é em relação à elevação da tragédia antiga, teremos de o denominar o maior inventor no *característico*. Ele não pode expor aquela elevada beleza que, passando pela provação do destino, aparece como que depurada e transfigurada, e conflui em um com o bem moral — e mesmo aquela que expõe, ele não a pode expor de tal modo que apareça no *todo*, e o todo de cada obra traga a imagem dela. Ele *conhece* a suprema beleza somente com caráter individual. Não pôde subordinar tudo a ela, porque, como moderno, *como* <723> alguém que não capta o eterno na limitação, mas no ilimitado, ele se estende demais na universalidade. Os antigos possuíam uma universalidade concentrada, a totalidade, não na multiplicidade, mas na unidade.

Não há *nada* no ser humano que Shakespeare não toque, mas *ele* o toca individualmente, enquanto os antigos o tocavam na totalidade. Nele, os elementos da natureza humana, desde os mais altos até os mais baixos, permanecem dispersos: ele conhece *tudo*, cada paixão, cada estado de ânimo, a juventude e a velhice, o rei e o pastor. Da série de suas obras se poderia criar de novo a terra, se tivesse desaparecido. Mas a antiga lira encantava o mundo inteiro com *quatro* tons: o instrumento moderno tem mil cordas, fende a harmonia do universo para criá-la e, por isso, é sempre menos apaziguador para a alma. A beleza rigorosa, que tudo mitiga, só pode subsistir com a simplicidade.

De acordo com a natureza do princípio romântico, a comédia moderna não *expõe* a ação como ação, de modo puro, isolado e na delimitação plástica do

drama antigo, mas dá simultaneamente tudo aquilo que o circunda. Shakespeare, em compensação, deu a todas as partes de sua tragédia, mesmo no sentido da extensão, a mais densa plenitude e concisão, sem excesso arbitrário, mas de tal modo que aparece como a riqueza da própria natureza, captada com necessidade artística. A intenção do *todo* permanece clara e vai novamente a uma profundeza inesgotável, na qual todas as visões podem ser exploradas.

Segue-se de si mesmo que Shakespeare não tem um mundo limitado nessa espécie de universalidade, nem um mundo ideal — se o mundo ideal é ele mesmo um mundo limitado, fechado —, mas tampouco, ao contrário, aquele mundo diretamente oposto ao ideal, com o qual o mísero gosto francês substitui o mundo ideal — isto é, o mundo convencional.

Shakespeare, portanto, não expõe jamais nem um mundo ideal, nem um mundo convencional, mas sempre o mundo *real*. Nele, o aspecto ideal se assenta <724> sobre a construção das peças. Aliás, ele se transplanta, com facilidade, para qualquer nação e época, como se fosse a dele, isto é, a desenha no *todo*, sem se preocupar com os traços menos importantes.

O que os homens empreendem, onde e como o podem executar, tudo isso Shakespeare sabia: por isso, está em casa em toda parte, nada lhe é estranho ou maravilhoso. Ele observa um costume muito mais elevado que o dos hábitos e das épocas. O estilo de suas peças é constituído segundo o objeto e difere um do outro (não apenas, por exemplo, cronologicamente) inclusive pela dureza, brandura, regularidade ou liberdade métrica, concisão e quebra ou extensão dos períodos.

Pois, para mencionar o restante quanto à conformação exterior da tragédia moderna e para não nos deter em suas modificações necessárias, que provêm das diferenças já assinaladas antes, tais como o abandono das três unidades, a divisão do todo em atos etc. —, a *mistura* da prosa e do discurso em verso no drama moderno é de novo somente expressão externa de sua natureza interiormente misturada de épico e dramático, e para não falar das chamadas tragédias burguesas e outras inferiores, onde as pessoas, como é justo, se exprimem em prosa, o uso *alternado* desta última era necessário justamente porque a intensidade dramática extravasou para as personagens secundárias. Aliás, Shakespeare se mostrou um artista superior também nessa mistura e na observância do que é justo com respeito à linguagem, não só no singular, mas também no todo de uma obra. Assim, no *Hamlet*, a construção dos períodos é confusa, quebrada e opaca como o herói. Nas peças históricas da Inglaterra antiga e moderna e de Roma, reina um tom que se afasta bastante do cultivo e da pureza. Nas peças romanas quase não se encontra rima; nas inglesas, ao contrário, principalmente da história antiga, encontram-se muitas, e extremamente pitorescas.

Os erros, absurdos, <725> e mesmo a rudeza que, de resto, se imputam a Shakespeare, na maior parte não o são, e somente são considerados como tais por um gosto estreito e sem vigor. Todavia, ninguém o desconheceu mais em sua verdadeira grandeza do que os próprios compatriotas e os comentadores e admiradores *ingleses*. Eles se detêm sempre em exposições isoladas da paixão, de um caráter, na psicologia, nas cenas, nas palavras, sem senso para o todo e para a arte. Como diz com muito acerto Tieck, quando a gente corre os olhos pelos comentadores ingleses, é como se, viajando por uma bela região, a gente passasse por uma taberna onde camponeses bêbados discutem[228].

Que Shakespeare tenha criado apenas devido a um entusiasmo favorável e sem consciência de seu esplendor, foi um erro bastante comum e uma lenda de uma época totalmente descultivada, que começou na Inglaterra com Pope. É claro que os alemães com freqüência não o conheceram devidamente, não só quando o conheciam apenas numa tradução deformada, mas porque a crença na arte havia em geral desaparecido.

Os poemas de juventude de Shakespeare, os *Sonetos*, *Adônis*, *Lucrécia*, dão testemunho de uma natureza sumamente amável e de um sentimento *subjetivo* bem *íntimo*, não de uma tempestade ou ímpeto do gênio inconsciente[229]. Posteriormente, tanto quanto lhe permitia sua esfera, Shakespeare viveu inteiro com o mundo, até que começou a revelar sua existência num mundo ilimitado e a registrá-la numa série de obras de arte, que expõem verdadeiramente toda a infinitude da arte e da natureza.

Shakespeare é tão abrangente em seu gênio, que facilmente se poderia considerá-lo, assim como a Homero, como um nome coletivo e se poderia, como até já aconteceu, atribuir suas obras a diferentes autores. (Aqui o indivíduo é coletivo, como a obra entre os antigos).

Mas ainda sempre poderíamos ver a arte de Shakespeare com uma espécie de desolação, se o tivéssemos de considerar incondicionalmente como o ápice da arte romântica no drama, uma vez que antes de mais nada se tem sem-

228. "Guardo para uma outra oportunidade a caracterização dessa e de outras traduções [de Shakespeare por August Wilhelm Schlegel e outros], bem como a exposição de toda uma galeria de comentadores ingleses, sobre os quais talvez fosse melhor calar, pois, quando estou lendo Shakespeare e, de quando em quando, dou por acaso uma olhada nas notas, sinto-me exatamente como alguém que estivesse viajando por uma bela região romântica e passasse por uma hospedaria onde camponeses embriagados discutem e brigam". Ludwig Tieck, *Cartas sobre Shakespeare*. Em *Kritische Schriften*. Berlim, Walter de Gruyter, 1974, p. 174. Reprodução fotomecânica da edição de 1848. (N.T.).

229. *von keinem bewußtlosen Genie-Sturm oder Drang*. A referência é o pré-romantismo alemão, conhecido como *Sturm und Drang*, período onde reinaram os adeptos do culto da natureza e do gênio, em especial do gênio de Shakespeare. (N.T.).

pre de admitir a sua barbárie para achá-lo grande, e mesmo divino, no interior dela. Em sua ilimitação, Shakespeare não se deixa comparar com nenhum dos trágicos antigos, mas temos <726> de poder esperar um Sófocles do mundo diferenciado, uma reconciliação na arte, por assim dizer, *pecadora*. Por um lado até agora pouco conhecido parece ao menos indicada a possibilidade de completa realização dessa expectativa.

A Espanha produziu o espírito que, embora pela matéria e pelo objeto já se tenha novamente tornado um passado para nós, é no entanto eterno pela forma e pela arte, e mostra, como já atingido e existente, aquilo que a teoria parecia apenas poder predizer como uma tarefa para a arte futura. Falo de Calderón, e falo assim dele no fundo a partir da única tragédia que conheço, tal como todo o espírito de Sófocles se deixava pressentir de uma única obra sua. Essa obra se encontra no *Teatro Espanhol* traduzido por A. W. Schlegel[230], que ao grande mérito que teve de realizar pela primeira vez uma autêntica tradução de Shakespeare acrescentou ainda também este, de publicar Calderón em língua alemã[231]. O que posso, pois, dizer sobre Calderón, refere-se também apenas a essa obra. Seria atrevimento demais formar, a partir dela, um juízo sobre toda a arte desse grande gênio. Mas o que há de claro nessa única é o seguinte.

À primeira vista se poderia estar inclinado a chamar Calderón de Shakespeare meridional, talvez de Shakespeare católico, porém é mais do que isso o que diferencia os dois poetas. O que há de primeiro e, por assim dizer, o fundamento de todo o edifício de sua arte é, por certo, aquilo que lhe deu a religião católica, de cujas intuições do universo e da ordem divina das coisas faz essencialmente parte que haja o *pecado* e o pecador, a fim de que neles Deus, por intermédio da Igreja, mostre sua clemência. Por isso é introduzida uma necessidade universal do pecado, e na peça presente de Calderón todo o destino se desenvolve a partir de uma espécie de destinação divina. Eusébio, o herói da tragédia, é o filho de um certo Curtio, que não sabe que ele existe nem o conhece; ele e sua irmã Júlia vêm ao mundo juntos num bosque, sob uma cruz miraculosa, depois que o pai, por uma suspeita infundada, <727> tentou matar a mãe naquele lugar. Por um milagre da cruz, a mãe é levada do bosque de volta

230. A "única" obra que Schelling conhece de Calderón é *La Devoción de la Cruz*, que ele leu, ainda em manuscrito, na tradução de August Wilhelm Schlegel. A peça seria publicada no primeiro volume do *Teatro Espanhol*, organizado e traduzido pelo Schlegel "sênior" (1803-1809). (N.T.).

231. As primeiras traduções de Shakespeare feitas por August Wilhelm Schlegel, utilizadas até hoje, foram publicadas entre 1797 e 1810. Como Schelling afirmou há pouco, até então os alemães conheciam o autor "apenas numa tradução deformada" (p. 725). (N.T.).

para a casa, onde Curtio, tendo voltado para ali pensando que a matara, a encontra viva, ao lado de sua graciosa filha Júlia. O garoto Eusébio permaneceu junto à cruz e caiu nas mãos de um homem valoroso, que o educou; a mãe se recorda apenas obscuramente de ter dado dois filhos à luz. Esse é o fundamento da história, que, no entanto, só ocorre historicamente na própria tragédia; é a primeira síntese, com a qual tudo está dado.

Eusébio, que não conhece nem o pai nem a irmã (pois nesse meio tempo a mãe morreu), ama Júlia; daí se desenvolve o destino de ambos. Esse destino e as subseqüentes atrocidades de ambos são imputados à providência *divina*, que queria que Eusébio permanecesse junto à cruz depois do nascimento. Ao mesmo tempo se introduziu aqui o destino não exclusivamente próprio, é certo, da religião cristã, mas que seguramente também vale nela: a culpa do pai é vingada nos filhos até a terceira e quarta geração (pois a maldição do pai também persegue a estirpe de Édipo, assim como a abominação dos antepassados persegue a estirpe dos Pelópidas); com isso, também a culpa, como culpa subjetiva, é retirada do herói e imputada à necessidade.

A primeira conseqüência do amor por Júlia é que Lisardo, um irmão mais velho, exige satisfação de Eusébio porque este, sem nome e sem pais, ousou estabelecer uma relação amorosa com Júlia. Lisardo tomba, e este é o início da tragédia, cujo primeiro desenvolvimento por meio de vários incidentes é que Júlia vai para um convento, enquanto Eusébio, que quer vingar seu infinito sofrimento com crimes sem fim, se torna chefe de um bando de ladrões. Em meio à sua perdição, o céu lhe envia o futuro salvador de sua alma, o bispo Alberto de Tirento, a quem ele salva a vida, e que em troca promete estar próximo dele na hora da morte e ouvir sua confissão.

Eusébio e Júlia estão sob a proteção particular da cruz milagrosa, cuja imagem trazem, de nascença, no peito. <728> Eusébio conhece a eficácia desse sinal e da devoção pela cruz, que já o salvou dos mais ferozes perigos. Também agora essa marca é providencial para ambos. Durante a noite, Eusébio invade o convento, atravessando os claustros até a cela de Júlia: mas, diante dela, nós o vemos assustado por um medo que Júlia não compreende, e depois fugindo para fora do muros do convento, onde os camaradas o esperam. É o sinal da cruz que descobre no peito dela, e que também está no seu, que separa os dois, e salva Júlia da derradeira culpa do incesto e da quebra dos votos. Mas o mesmo sinal leva Júlia adiante em seu destino. Como, no terror em que Eusébio partiu, a escada ficou para trás, Júlia, no tumulto da paixão, o segue e desce atrás dele. A alguma distância recobra a consciência, quer voltar, mas nesse *meio* tempo os companheiros de Eusébio tiraram a escada, e agora tam-

bém a terna Júlia segue o caminho de Eusébio, pois vinga seu sofrimento e desespero cumulando mortes e atrocidades, até que, depois de uma seqüência de tais atos, chega finalmente até Eusébio. No entretanto, Curtio investe contra os ladrões; no meio do combate, que oscila ora para um lado, ora para outro, no qual Júlia, em trajes masculinos, defende o amado, este é por fim mortalmente ferido. Já como que morto, chama pelo bispo Alberto, que, guiado pela providência divina, lhe vem ao encontro, ouve sua confissão, e ele morre tranqüilo. Também isso acontece no terreno ermo junto à cruz que lhe protegeu o nascimento, decidiu seu destino e agora também tornava venturoso o seu fim. Curtio, testemunha do acontecido, reconhece o lugar, reconhece Eusébio como seu filho e Júlia sob o disfarce, que lhe confessa que sua curta trajetória desde a fuga do convento fora marcada por morte e crueldades. O pai pede pela salvação do filho, mas amaldiçoa a ela e quer aniquilá-la, quando ela abraça a cruz e, prometendo expiar sua culpa no convento, suplica ajuda: com isso, a cruz se eleva e a carrega consigo para o alto.

<729> Eis o breve conteúdo dessa tragédia, onde, como é manifesto, a maioria das coisas acontece pela providência mais alta e é infligida pelo destino cristão, segundo o qual é preciso que haja pecadores para que neles se revele o poder da clemência divina. Isso decide sobre o *essencial* dessa tragédia, que não carece nem de poderes infernais para a tentação, nem da mera Nêmesis exterior para a punição.

Por isso, se em Shakespeare admiramos propriamente apenas o *entendimento* infinito, que, porque é infinito, aparece como razão, então temos de reconhecer em Calderón a *razão*. Nele não existem relações puramente reais nas quais um entendimento insondável põe o reflexo de um mundo absoluto, mas relações absolutas, o próprio mundo absoluto.

Ainda que os traços de seus caracteres sejam grandes e indicados com nitidez e segurança incomuns, Calderón precisa menos do característico, porque possui um destino mais verdadeiro.

Mas temos de elevar Calderón igualmente no que diz respeito à *forma* interna da composição. Se colocarmos a obra citada sob a medida mais alta, aquela segundo a qual a intenção do poeta se converteu na obra *mesma*, é inteiramente uma coisa só com ela e, por isso mesmo, essa cognoscibilidade absoluta é de novo incognoscível, *então nesse aspecto ele só* pode ser comparado a Sófocles.

Em Shakespeare, a objetivação e incognoscibilidade da intenção, como tal, baseiam-se somente no insondável; Calderón é inteiramente transparente, a gente vê até o fundo de sua intenção, ele mesmo não raro a exprime, como o faz freqüentemente Sófocles, e no entanto ela está tão fundida com o objeto,

que já não aparece *como* intenção, como a textura mais perfeita se expõe num cristal, mas de um modo irreconhecível. Essa suprema e absoluta clareza de consciência, essa indiferença última de necessidade e liberdade só foi alcançada dessa maneira, entre os modernos, em Calderón. Dessa transparência já faz parte que a profusão daquilo que é acompanhamento não seja tão elaborada nele quanto em Shakespeare. A forma inteira é mais concentrada, e embora também aqui as partes cômicas subsistam junto com as <730> trágicas, por um lado elas não têm o grande peso que possuem em Shakespeare e, por outro, estão mais indissoluvelmente ligadas às partes trágicas, como se fossem de uma peça só.

Muito se enganaria quem esperasse encontrar uma exposição pia e sagrada na obra de Calderón, tal como, por desinformação, a maioria imagina essas obras: ali não há uma Genoveva[232] na qual o catolicismo é tratado de uma maneira intencionalmente pia e sombria no mais alto grau; há, antes, uma inteira e inextingüível serenidade, ali tudo é profano no mais alto estilo, exceto a arte mesma, que se manifesta de modo verdadeiramente sagrado.

A construção do todo é mais racional, numa medida que verossimilmente não se acreditaria que a arte moderna fosse capaz de atingir, se se abstraísse o seu caráter unicamente de Shakespeare. Calderón apreendeu os princípios dispersos do gênero romântico numa unidade mais rigorosa, que se aproxima da verdadeira beleza. Ele concentrou a ação, sem observar as regras antigas; seu drama é mais dramático e, já por isso, mais puro. No interior dessa forma, ele é sempre pura figuração junto com a cor mais elevada, de modo que forma e matéria se interpenetram mais intimamente no geral e no detalhe, inclusive na escolha da métrica. A motivação não é deixada de lado, mas também não é salientada, é inteiramente parte integrante da organização do todo, do qual nada se pode tirar, e ao qual nada se pode acrescentar. No todo, a motivação sempre está fundada sobre a *destinação*, embora no detalhe ela possa se mostrar *a)* como *acaso*, como quando Júlia não mais encontra a escada, *b)* como motivação *moral*, uma vez que a rebelião insuflada em seu peito a *impele* ao crime, mas também como motivação *absoluta*, na aparição e reaparição do sacerdote.

Finalmente, aquilo que Calderón tem de vantagem graças ao mundo superior sobre o qual se funda sua poesia é que a reconciliação está preparada junto com o pecado, e também a necessidade imediatamente com a diferença. Ele trata

232. A referência provável é a peça de Tieck, *Vida e Morte de Santa Genoveva*, de 1799. (N.T.)

os milagres de sua religião como uma mitologia irrefutável, e a crença neles como a divindade invencível <731> da maneira moral de pensar e agir. Por meio delas, Eusébio e Júlia se salvam, e a reconciliação que ele faz o pai exprimir em relação ao filho, com uma simplicidade verdadeiramente antiga, nas palavras:

Nein, du bist kein Raub des Unglücks,
Du mein herzgeliebter Sohn,
Dem in seinem tragischen Ende
Solche Glorie ward zum Lohn —[233]

essa reconciliação apazigúa, como o desfecho de Édipo ou o destino final de Antígona.

* * *

Na passagem da tragédia dos modernos para a comédia, o mais conveniente é, sem dúvida, mencionar o maior poema dos alemães, o *Fausto* de Goethe. Mas, daquilo que dele possuímos[234], é difícil fundamentar, de maneira suficientemente convincente, o juízo sobre o espírito do todo. Assim, para a visão comum que se tem dele poderia ser bem surpreendente a afirmação de que esse poema é, em sua intenção, muito mais aristofânico do que trágico.

Contento-me, por isso, em indicar, tanto quanto creio entendê-lo, o ponto de vista mais universal para esse poema.

Não existe um destino somente para o agir; o em-si do universo e da natureza também preside o *saber* do indivíduo, como indivíduo, como uma necessidade invencível. O sujeito, como sujeito, não pode fruir do infinito como infinito, o que é no entanto uma propensão necessária dele. Aqui há, portanto, uma contradição eterna. Isso é, por assim dizer, uma potência mais ideal do destino, que aqui não está menos em oposição e luta com o sujeito do que no agir. A harmonia suprimida pode se exprimir aqui em duas direções, e o conflito pode procurar uma dupla saída. O ponto de partida é a sede insatisfeita de

233.“Não, não és presa da desgraça,/Filho amado do coração,/A quem em seu trágico fim/Uma tal glória foi a compensação”. No original: “Ay, hijo del alma mia!/no fue desdichado, no,/ quien en su trágica muerte/tantas glorias mereció”. (N.T.).
234.Sobre o *Fragmento do Fausto*, cf. página 446 (nota). (N.T.).

ver o interior das coisas e fruir como sujeito, e a primeira direção é aplacar o desejo insaciável, fora <732> de finalidade e medida racional, com delírio místico, como está expresso na passagem do *Fausto*:

Verachte nur Vernunft und Wissenchaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab ich dich schon unbedingt[235].

A outra saída do esforço insatisfeito do espírito é precipitar-se no mundo, suportar a dor e a felicidade terrestre. Também nessa direção o desfecho está decidido, pois também aqui é eternamente impossível participar, como finito, do infinito, o que está expresso nas palavras:

Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.
Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeuntenheit,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben,
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn[236].

No *Fausto* de Goethe, essas duas direções são expostas ou, antes, são imediatamente ligadas, de modo que uma surge ao mesmo tempo da outra.

Por causa do caráter dramático, a preponderância teve de ser posta na direção do encontro de um tal espírito com o mundo. Tanto quanto podemos ver o poema no seu todo, reconhecemos claramente que Fausto deve ir nessa direção através do trágico mais elevado.

235.“Vai-te e despreza o gênio e a ciência,/Do ser humano a máxima potência,/Deixa que em cega e feiticeira gira,/Te embale o demo da mentira,/E já te prendo em meu enlace”. *Fausto. Um Fragmento*. Versos 1851-1855. A tradução da passagem foi extraída da versão do *Fausto* de Jenny Klabin Segall. (N.T.).
236.“Deu-lhe o destino um gênio ardente/Que, invicto, aspira para a frente/E, em precipitação fugace,/Da terra o Bom transpõe fremente./Arrasto-o, em seu afã falace,/Pela vida impetuosa e nula;/Lute, esperneie, se espedace,/Veja sua insaciável gula/O alimento a flutuar-lhe ante a sedenta face;/Debalde implorou alívio refrescante [...]”. *Fausto. Um Fragmento*. Versos 1856-1865. Tradução de Jenny Klabin Segall. (N.T.).

Mas a disposição serena do todo já no primeiro esboço, a verdade do esforço mal dirigido, a autenticidade do desejo da vida suprema já permite esperar que o conflito *será solucionado* numa instância superior, e Fausto acabará elevado a esferas mais altas.

Sob tal aspecto, esse poema, por estranho que isso possa parecer, tem uma significação verdadeiramente dantesca, embora <733> seja muito mais comédia e mais divina, no sentido poético, do que a obra de Dante.

Por uma necessária conseqüência, a vida desenfreada em que Fausto se precipita se torna um inferno para ele. Pela intenção serena do todo, a primeira purificação dos tormentos do saber e da falsa imaginação terá de consistir numa iniciação nos princípios do demonismo, como a verdadeira fundação da visão ponderada do mundo, assim como o acabamento disso terá de consistir em que, pela elevação acima de si mesmo e do inessencial, ele veja e aprenda a apreciar o essencial.

Já esse pouco, que em parte se deixa mais pressentir que saber a respeito da natureza do poema, mostra que é uma obra original no todo e em cada aspecto, uma obra só comparável a si mesma, que repousa sobre si mesma. O destino é de uma espécie *única* e poderia ser chamado de uma nova invenção, se em certa medida não fosse dado de maneira alemã e, por isso, representado originalmente também pela personagem mitológica de Fausto.

Por esse conflito próprio, que começa no saber, o poema ganhou um lado científico, de modo que, se algum poema pode ser chamado de filosófico, tal predicado tem de ser atribuído unicamente ao *Fausto* de Goethe. Nesse poema, o magnífico espírito, que une a profundidade do filósofo à força do poeta extraordinário, abriu uma fonte eternamente nova de ciência, que sozinha bastava para rejuvenescer a ciência desta época e espalhar o frescor de uma nova vida sobre ela. Quem quer penetrar no verdadeiro santuário da natureza, que se aproxime desses sons de um mundo superior e sorva, em tenra juventude, a força que, como em densos raios de luz, vem desse poema e move o mais íntimo do mundo.

* * *

O *Fausto* de Goethe poderia ser chamado de uma comédia moderna no estilo mais elevado, formada de toda a matéria da época. Assim como a tragédia vive no éter da moralidade pública, assim também a comédia vive do <734> ar da liberdade pública. A vida pública desapareceu com o mundo moderno; o

Estado foi suplantado pela Igreja, assim como, em geral, o real pelo ideal. Somente nesta havia ainda uma vida universal; somente dela, de seus ritos, de suas solenidades, de suas ações públicas, bem como de sua mitologia, a comédia podia se desenvolver. As primeiras comédias foram, por isso, representações da história bíblica, onde o diabo habitualmente desempenhava o papel da personagem cômica, representações essas chamadas de *autos sacramentales*[237] na Espanha, provavelmente a sua primeira pátria, onde se preservaram até o século passado. Nessa espécie de comédia se erguia a musa de Calderón, que é tão grande na comédia quanto na tragédia, e que viveu quase unicamente dessa matéria. Um segundo gênero se formou a partir desse primeiro, as comédias de santos; são poucos os que não foram levados ao palco. Também nesse gênero Calderón é mestre. — A primeira passagem desse mundo ideal para o mundo comum e real foi feita na Espanha pelas pastorais, e *Shakespeare*, pode-se dizer, a quem o nascimento e a época recusaram aquele solo melhor, criou para a comédia um mundo todo próprio, romântico, em certa medida também um mundo pastoral, mas de cor, força e exuberância muito superiores. Também aqui o indivíduo tinha de entrar no centro e criar o mundo que não lhe fora dado. Pode haver algo mais peculiar e distante do convencional do que o mundo em *Como Gostais* e *Bem Está o que Bem Acaba* etc.? Numa obra, a *Comédia de Erros*, Shakespeare trabalhou uma matéria antiga, mas de maneira ainda potencializada e com multiplicação dos erros. Onde funda a matéria de sua comédia totalmente em invenção, também Calderón, assim como Shakespeare, tomou ao mesmo tempo um mundo romântico por solo, só que teve a nação e a realidade de vantagem em relação a Shakespeare, já que na época de Calderón ainda havia uma espécie de vida pública na Espanha — ao menos *no âmbito* romântico —, e seus heróis, por mais romântico que o aspecto *deles* possa parecer, tinham ao mesmo tempo como pano de fundo os costumes da época e a vida do mundo de então.

<735> Assim como, na tragédia, os franceses colocaram o mundo ideal invertido — o mundo convencional — no lugar do mundo ideal, ao qual não podem se elevar, assim também ocorreu na comédia, e a influência deles a bem dizer reprimiu totalmente a verdadeira comédia absoluta, aquela que se funda em algo *público*. Não que, ao lado das peças de caracteres, os espanhóis não *tivessem* conhecido também as peças de intriga, de que, ao contrário, são os verdadeiros inventores, mas estas se fundam numa vida romântica. A comédia dos

237. Em espanhol, no original. (N.T.).

franceses se funda na vida social vulgar ou doméstica, como são também os inventores da comédia choramingas. Além dos primeiros estímulos, ainda verdadeiros e picantes, de uma comédia provindo igualmente da religião, de que são prova muitas peças de Hans Sachs, nas quais a religião é tratada sem escárnio, mas de uma maneira paradoxal, e os mitos bíblicos de uma maneira cômica — além desses primeiros estímulos, e depois que aqui o protestantismo prejudicou a publicidade da vida religiosa, a Alemanha viveu quase somente de pilhagem externa, e a única invenção própria em massa dos alemães continua sendo ter indicado o tom mais profundo do filistinismo e da vida caseira nos dramas domésticos, como também de ter transcrito com grande naturalidade a infâmia dos conceitos morais dominantes e da vil generosidade nas comédias vulgares, e para esse opróbrio do teatro alemão não resta outro consolo senão o de que outras nações ambicionaram com volúpia esse rebotalho alemão.

* * *

Depois que a suprema totalidade é alcançada nas duas formas do drama, a arte da palavra pode de novo apenas se esforçar para voltar à arte plástica, mas não continuar se desenvolvendo ela mesma.

No canto, ela volta à música; na dança, à pintura, em parte como balé, em parte como pantomima; à plástica propriamente dita, na arte cênica, que é uma escultura viva.

Uma vez que essas artes, como foi dito, surgem mediante um esforço de voltar da arte da palavra à arte plástica, elas constituem uma esfera própria <736> de artes secundárias, que creio ter apenas de *mencionar* no círculo de *nossa* construção, porque as leis delas, como artes compostas, provêm das leis daquelas de que são compostas, e aquilo que nelas pode ser visto dessa maneira, se baseia somente em regras empírico-técnicas, que estão por si excluídas de nossa construção.

Observo ainda apenas que a composição mais perfeita de todas as artes, a unificação de poesia e música pelo canto, de poesia e pintura pela dança, é ela mesma, novamente sintetizada, a apresentação teatral mais composta, tal como foi o drama da Antigüidade, de que nos restou somente uma caricatura, a *ópera*, que, no estilo mais elevado e nobre, tanto pelo lado da poesia quanto pelo das demais artes concorrentes, é a que mais rapidamente nos poderia reconduzir à representação do drama antigo, vinculado à música e ao canto.

Música, canto, dança, como todos os gêneros do drama, vivem eles mesmos somente na vida pública, e é nela que se vinculam. Onde esta desaparece, em lugar do drama real e exterior em que o povo inteiro participa, em todas as suas formas, como totalidade política ou ética, somente um drama *interior*, ideal, ainda pode unificar o povo. Esse drama ideal é o culto divino, o único gênero de ação *verdadeiramente* pública que restou para a época moderna, e mesmo para esta posteriormente numa forma diminuta e estreita.

APÊNDICE I

PRELEÇÕES SOBRE O MÉTODO DE ESTUDO ACADÊMICO

<V, 266>

SEXTA PRELEÇÃO

SOBRE O ESTUDO DA FILOSOFIA EM PARTICULAR

Se o saber em geral é, em si mesmo, fim, muito mais ainda e no sentido mais eminente isso tem de poder ser dito daquele saber no qual todos os outros são um, e que é a alma e a vida deles.

Pode a filosofia ser aprendida, pode em geral ser adquirida por exercício, aplicação, ou é uma faculdade inata, um presente dado de graça e concedido pelo destino? Que como tal não possa ser aprendida, já está contido naquilo que se disse antes[1]. Somente o conhecimento de suas formas particulares se deixa alcançar por essa via. Mas também esse conhecimento deve ser visado no estudo da filosofia, afora o aprimoramento da faculdade de apreender o Absoluto, que não pode ser adquirida. Se se afirma que a filosofia não pode ser aprendida, não se quer dizer que, por isso, cada qual a possui sem exercício, e que se pode filosofar por natureza, tanto quanto por natureza se pode meditar ou combinar pensamentos. A maioria daqueles que presentemente emitem juízos na filosofia, ou mesmo se metem a executar sistemas próprios, já poderia se curar suficientemente dessa presunção pelo conhecimento daquilo que existiu anteriormente. Então ocorreria mais raramente aquilo que é tão comum: que se seja levado a erros, já

1. Isto é, nas preleções anteriores. (N.T.).

deixados de lado, por razões mais triviais do que as que se crê ter por si mesmo <267> para acreditar neles; que alguém se persuada a invocar o espírito da filosofia e a apreender os grandes objetos dela com algumas fórmulas verbais.

Aquilo que da filosofia pode ser, não propriamente aprendido, mas exercitado pelo ensino, é o lado técnico[2] dessa ciência, ou aquilo que se pode universalmente chamar de dialética. Sem arte dialética, não há filosofia científica! Demonstração disso é já sua intenção de expor tudo como um e exprimir o saber originário em formas que pertencem originariamente ao reflexo. Toda dialética se baseia nessa relação da especulação com a reflexão.

Mas precisamente esse princípio da antinomia entre o Absoluto e as formas meramente finitas, e também que arte e produção possam estar tão pouco separadas na filosofia quanto forma e matéria na poesia, demonstra que também a dialética tem um lado pelo qual não pode ser *aprendida*, e que ela se baseia na faculdade produtiva, não menos que aquilo que, de acordo com o sentido original da palavra, se poderia chamar de poesia na filosofia[3].

Da essência interna do Absoluto, que é a própria formação-em-um eterna do universal e do particular, há no mundo fenomênico uma emanação na razão e na imaginação, ambas as quais são um único e mesmo, só que aquela no ideal, esta no real. Aqueles aos quais nada mais coube por quinhão que um entendimento árido e estéril podem se sentir compensados, espantando-se de que se exija imaginação para a filosofia. Em vez daquilo que pode unicamente ser *assim* nomeado, só lhes é conhecida a viva associação de idéias, que dificulta o pensamento, ou a falsa imaginação, como uma reprodução desregrada de imagens sensíveis. Toda verdadeira obra de arte criada por imaginação é a solução da mesma contradição que aquela que está exposta, unificadamente, nas Idéias. O entendimento meramente reflexionante compreende apenas séries simples, e a Idéia, síntese de opostos, como contradição.

2. *Kunstseite*: também poderia ser traduzido por "lado artístico". (N.T.).
3. Produtividade do espírito é, portanto, a primeira condição, e, na verdade, de toda ciência genuína em geral, mas principalmente da ciência de todo saber. (N.A.). [Com respeito a essa produtividade, a essa "poesia", que não pode ser aprendida, e sua relação com a arte, talvez caiba lembrar o seguinte trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*: "Se, além disso, a arte se perfaz e acaba por meio de duas atividades inteiramente diferentes uma da outra, o gênio não é nem uma nem outra, mas o que está acima de ambas. Se tivermos de buscar, numa dessas duas atividades, a saber, na atividade consciente, aquilo que é em geral chamado de *arte*, que, porém, é somente uma parte dela, vale dizer, a que é exercida com consciência, ponderação e reflexão, e que também pode ser ensinada e aprendida, bem como alcançada por transmissão e exercício próprio, então teremos em contrapartida de procurar no inconsciente, que também entra na arte, aquilo que nela não pode ser aprendido, nem alcançado por exercício ou de outra maneira, mas dado de nascença por um livre favorecimento da natureza, e que é aquilo que podemos chamar, numa palavra, de a *poesia* na arte". (III, 618) (N.T.).

<268> A faculdade produtiva, onde existe, pode ser formada, elevada e potencializada por si mesma ao infinito: também pode, ao contrário, ser sufocada no germe ou, ao menos, tolhida em seu desenvolvimento. Por isso, se pode haver uma orientação para o estudo da filosofia, ela tem de ser mais de espécie negativa. Não se pode criar o senso para Idéias onde ele não exista, mas se pode impedir que seja esmagado ou guiado de maneira errônea.

O impulso e desejo de investigar a essência das coisas está em geral tão profundamente enraizado nos seres humanos, que estes também agarram com fervor algo pela metade, falso, caso dê aparência e alguma esperança de que levará àquele conhecimento. De outra maneira não se compreende como, a despeito de uma seriedade bem sincera, as tentativas mais superficiais puderam despertar interesse na filosofia, quando só prometiam certeza nalguma direção.

O entendimento, que a não-filosofia chama de bom senso, embora seja somente o senso comum[4], exige como que a moeda efetiva e sonante da verdade, e busca produzi-la sem levar em conta a insuficiência de seus meios. Avançando sobre a filosofia, gera o monstro de uma tosca filosofia dogmática, que busca medir o incondicionado pelo condicionado, estender o finito ao infinito. O modo de inferência que basta para fazer, no domínio do dependente, a *passagem* de um termo a outro, deve lhe ajudar aqui a transpor o precipício que separa o derivado e o Absoluto. — Em regra, nem sequer se aventura a tanto, mas permanece imediatamente naquilo que chama de seus fatos. A filosofia mais modesta nesse sentido é aquela que pretende que a experiência seja em geral a fonte única ou principal do conhecimento real, mas de resto concede que as Idéias talvez tenham realidade, de que carecem totalmente apenas para nosso saber. Pode-se dizer que estudar uma tal filosofia é pior do que não conhecer absolutamente nenhuma. Ir além dos fatos da consciência até aquilo que seria em si mesmo absoluto é, precisamente, a intenção original da filosofia: pretender que aquela narração dos fatos seja filosofia nem sequer teria ocorrido <269> aos que cultivam isso, caso a verdadeira filosofia não tivesse vindo primeiro.

Tampouco é filosofia limitar-se a lançar dúvida sobre a visão comum e finita das coisas: é preciso chegar ao saber categórico da nulidade dela, e esse saber negativo tem de se tornar igual à intuição positiva da absolutez, mesmo quando queira apenas se elevar ao genuíno ceticismo.

4. A tradução recorre a termos diferentes para exprimir aquilo que no alemão é dado por uma locução só: *gemeiner gesunder (Menschen)Verstand*, literalmente, o entendimento (humano) comum e sadio. A expressão equivale em alemão ao senso comum e ao bom senso. (N.T.).

Aquilo que geralmente se chama de lógica também faz inteiramente parte das tentativas empíricas na filosofia. Caso esta devesse ser uma ciência da forma, como que a pura doutrina técnica da filosofia, então teria de ser aquilo que acima caracterizamos sob o nome de dialética. Uma tal ainda não existe. Caso devesse ser uma pura exposição das formas da finitude na referência destas ao Absoluto, então teria de ser ceticismo científico: também a lógica transcendental de Kant não pode ser tida como tal. Mas se por lógica se entende uma pura ciência formal, que opõe a si o conteúdo ou a matéria do saber, então ela seria em si uma ciência[5] diretamente oposta à filosofia, pois esta visa precisamente a unidade absoluta da forma e da essência, ou expõe precisamente a realidade absoluta, que é ao mesmo tempo idealidade absoluta — quando separa de si a matéria, como o concreto, em significação empírica. Ela é, por conseguinte, uma doutrina totalmente empírica, que estabelece as leis do entendimento comum como absolutas, por exemplo, a de que, de dois conceitos opostos contraditoriamente, somente um convém a cada ser, o que é perfeitamente correto na esfera da finitude, mas não na especulação, que tem seu início somente na equiparação de opostos. Da mesma maneira, estabelece leis para o uso do entendimento, em suas diferentes funções, como julgar, classificar, inferir. Mas como? De maneira totalmente empírica, sem demonstrar sua necessidade, no que concerne à qual remete à experiência, por exemplo: gera disparate construir um silogismo com quatro conceitos ou, numa classificação, <270> opor membros que não têm novamente algo em comum numa outra referência.

Mas supondo-se que a lógica se dispusesse a demonstrar, por fundamentos especulativos, tais leis como necessárias para esse conhecimento refletido, então já não seria ciência absoluta, mas uma potência particular no sistema universal da ciência racional. Sobre essa suposta absolutez da lógica se funda inteiramente a chamada crítica da razão pura, que a conhece somente na subordinação ao entendimento. Nessa [subordinação][6], a razão é explicada como a faculdade de inferir, embora seja um modo de conhecimento absoluto, assim como o conhecimento por inferências é um modo inteiramente condicionado. Se não houvesse outro conhecimento do Absoluto que por meio de inferências da razão, e nenhuma outra razão senão aquela na forma do entendimento, então teríamos de fato de renunciar, como ensina Kant, a todo conhecimento imediato e categórico do incondicionado e do supra-sensível.

5. Em alemão, *Scienz*. (N.T.).
6. As anotações entre chaves são adendo marginal do autor. (N.T.).

Não é um tão grande desacerto, como o representado por Kant, que se tenha sabido remediar a natural aridez da lógica mediante conhecimentos prévios de antropologia e de psicologia, o que pressupõe, ao contrário, um sentimento bem saudável do valor da primeira, como também todos os que põem a filosofia na lógica têm como que uma inclinação inata para a psicologia.

O que de resto se deve considerar a respeito dessa pretensa ciência em si mesma, compreende-se por si mesmo do que precede. Ela se baseia na oposição aceita entre alma e corpo, e pode-se facilmente julgar o que pode resultar de investigações sobre algo que de modo algum existe, a saber, uma alma oposta ao corpo. Toda verdadeira ciência do ser humano só pode ser buscada na unidade essencial e absoluta da alma e do corpo, isto é, na *Idéia* do ser humano, portanto, de maneira alguma no ser humano real e empírico, que é somente um fenômeno relativo daquela [da Idéia].

<271> Na verdade, é na física que se teria de tratar da psicologia, física que, por seu lado, considera, com igual fundamento, o meramente corpóreo e aceita a matéria e a natureza como mortas. A verdadeira ciência da natureza tampouco pode provir dessa separação, mas igualmente apenas da identidade de alma e corpo em todas as coisas [isto é, da Idéia], [pois aquilo que vive em todas as coisas da natureza, é igualmente apenas a Idéia, assim como aquilo que vive na alma]: de modo que, entre física e psicologia, nenhuma oposição real é pensável. Mas mesmo se se quisesse admiti-la, não se compreenderia nem como a psicologia, nem como a física poderia, nessa mesma oposição, ser posta no lugar da filosofia.

Uma vez que não conhece a alma na Idéia, mas segundo o modo de manifestação e somente na oposição àquilo com o qual ela é um na Idéia, a psicologia tem a tendência necessária a subordinar tudo no homem a uma conexão causal, a não admitir nada que venha imediatamente do próprio Absoluto ou essência e, com isso, a degradar tudo o que é elevado e incomum, [a fim de em particular fazer amadurecer totalmente aquela representação segundo a qual no ser humano nada surge de modo divino. Tudo o que assim em geral se alega contra a filosofia, como conhecimento e ciência do Absoluto, provém dessa psicologia, que pode ser aplicada da mesma maneira à religião, à arte, à virtude]. Medidos pela escala psicológica, os grandes feitos [e caracteres] dos tempos passados [na vida esplendorosa do mundo antigo] aparecem como o resultado natural de alguns motivos totalmente compreensíveis. As Idéias da filosofia se explicam por algumas ilusões psicológicas bem grosseiras. As obras dos antigos grandes mestres da arte aparecem como o jogo natural de algumas faculdades particulares da mente, e se Shakespeare, por exemplo, é um grande poeta, o é devido a seu pri-

moroso conhecimento do coração humano e de sua psicologia extremamente fina. Um resultado principal dessa doutrina é o sistema de aplainamento universal das forças [o sanculotismo]. Mas para que deve existir algo como imaginação, gênio etc.? No <272> fundo, todas são iguais, e o que se designa com essas palavras é no entanto somente a preponderância de uma força anímica sobre a outra e, nessa medida, uma doença, uma anomalia [na verdade apenas uma espécie de loucura na qual ainda há método], ao passo que nos seres humanos razoáveis, ordeiros, sóbrios, tudo está em cômodo equilíbrio e, portanto, em plena saúde.

Uma filosofia meramente empírica, que se baseia em fatos, assim como uma filosofia meramente analítica e formal, de maneira alguma pode formar para o saber; ao menos uma filosofia unilateral não pode formar para o saber absoluto, já que, ao contrário, destina apenas um ponto de vista limitado para todos os objetos dele.

A possibilidade de uma filosofia especulativa, mas de resto limitada, está dada por isto: uma vez que tudo retorna em tudo, e a mesma identidade se repete em todos níveis possíveis, só que sob diferentes figuras, ela pode ser apreendida num ponto subordinado da reflexão e tornada princípio da ciência absoluta na forma particular em que nele aparece. A filosofia que resulta de um tal princípio é especulativa, porque precisa somente abstrair da limitação da apreensão e pensar a identidade particular na absolutez, para se elevar ao pura e simplesmente universal; ela é unilateral se não faz isso e delineia uma imagem do todo distorcida e alterada por esse ponto de vista.

O mundo moderno é, universalmente, o mundo das contradições, e se no mundo antigo, a despeito de todas as movimentações isoladas, o infinito está, no todo, unificado ao finito sob um invólucro comum, o espírito dos tempos posteriores foi o que primeiro fez explodir esse invólucro e deixou o infinito aparecer em absoluta oposição ao finito. Do percurso indeterminavelmente maior que o destino previamente traçou para esses tempos, nossa vista alcança apenas uma parte tão pequena, que a oposição pode facilmente se nos mostrar como o essencial, e a unidade, na qual está destinada a se dissolver, sempre apenas como manifestação isolada. É certo, porém, que, <273> ao ser exposta junto com o finito pelo conceito, que, por assim dizer, foi chamado de volta de sua fuga infinita, essa unidade superior terá por sua vez, no todo, a mesma relação para com a unidade do mundo antigo, unidade em certa medida inconsciente e existente ainda antes da separação, que a obra de arte para com a obra orgânica da natureza. Como quer que de resto isso seja, é manifesto que no mundo moderno são necessários fenômenos intermediários nos quais surja a oposição pura; é necessário, inclusive, que esta sempre retorne, na ciência

como na arte, sob as mais diferentes figuras, antes de se transfigurar na identidade verdadeiramente absoluta.

O dualismo, não só como fenômeno do mundo moderno em geral, mas *também* como fenômeno necessário em seu retorno, tem portanto de ser inteiramente preponderante, da mesma maneira que a identidade, que irrompeu em indivíduos isolados, pode ser considerada como quase nada, já que estes, excluídos e banidos de sua época, foram compreendidos pela posteridade somente como notáveis exemplos do erro.

Já que o princípio divino se retirou do mundo à proporção em que desapareceram as grandes objetividades das constituições do Estado e mesmo da união religiosa universal, nada mais pôde restar no exterior da natureza senão o corpo puro, exânime, a luz havia se voltado inteiramente para dentro, e a oposição do subjetivo e do objetivo teve de atingir seu ápice supremo. Se não se leva em conta Espinosa, desde Descartes, em quem a dualidade se expressara de maneira científica determinada, até esta época, não há fenômeno que a ela se oponha, uma vez que também Leibniz exprimiu sua doutrina numa forma da qual o dualismo podia novamente se apropriar. Por esse dilaceramento da Idéia, também o infinito havia perdido sua significação [para a razão], e a que possuía era, como aquela oposição mesma, uma significação meramente subjetiva. Fazer valer plenamente a subjetividade, até a completa negação da realidade do Absoluto, foi o primeiro passo que podia ocorrer para o restabelecimento da filosofia,<274> e que realmente ocorreu com a chamada filosofia crítica. O idealismo da doutrina-da-ciência levou depois a filosofia ao perfeito acabamento nessa direção. Quer dizer, o dualismo também permaneceu sem ser suprimido nesse idealismo. Mas o infinito ou Absoluto, no sentido do dogmatismo, foi suprimido de maneira mais decisiva e junto com a última raiz de realidade que ainda possuía naquele. Como o em-si, ele tinha de ser um absolutamente-objetivo pura e simplesmente fora do eu. Isso é impensável, porque precisamente esse pôr-fora-do-eu é de novo um pôr para o eu e, conseqüentemente, também no eu. Eis o círculo eterno e insolúvel da reflexão, que é exposto da maneira mais perfeita pela doutrina-da-ciência. A Idéia do Absoluto é restituída na subjetividade, que ela possuía necessariamente em conseqüência da direção da filosofia mais recente, e fora da qual havia sido aparentemente posta somente por um dogmatismo que entendeu mal a si mesmo, porque a Idéia do Absoluto é reconhecida como uma realidade que ocorre meramente no agir e para o agir, e por isso se tem de considerar o idealismo, nessa forma, como a filosofia que se exprimiu perfeitamente, como a filosofia do mundo moderno que chegou à consciência de si mesma.

Em Descartes, que foi quem deu a ela a primeira direção rumo à subjetividade mediante o *cogito ergo sum*, e cuja introdução à filosofia (nas *Meditações*) é de fato inteiramente concordante com as fundamentações posteriores dela no idealismo, as direções ainda não podiam se expor de maneira puramente separada, a subjetividade não podia aparecer completamente cindida da objetividade. Mas ele exprimiu sua própria intenção, sua verdadeira representação de Deus, do mundo, da alma, mais claramente na física do que por sua filosofia, a respeito da qual ainda podia ser mal entendido, por se basear na prova ontológica da realidade de Deus, esse resto de autêntica filosofia. Tem de aparecer universalmente como digno de nota que a física mecânica só tomou a figura de sistema no mundo moderno pelo mesmo espírito no qual se desenvolveu decisivamente o dualismo da filosofia. Com o espírito abrangente de <275> Descartes, o aniquilamento da natureza, de que se gaba o idealismo na figura acima indicada, podia ser realizado de uma maneira tão verdadeira e fática, quanto realmente ocorreu em sua física. É que, para a especulação, não faz a menor diferença se a natureza, em sua figura empírica, é real no sentido real ou no sentido ideal. É inteiramente indiferente se as coisas singulares reais são reais da maneira como as pensa um empirismo tosco, ou reais apenas como afecções e determinações de *cada eu*, como substância absoluta, embora efetiva e realmente inerentes a ele.

O verdadeiro *aniquilamento* da natureza é, de fato, o que faz dela um todo de qualidades, limitações e afecções absolutas, que poderiam valer, por assim dizer, como átomos ideais. No mais, não é preciso demonstração de que uma filosofia que deixa alguma oposição para trás e não estabeleceu verdadeiramente a harmonia absoluta, tampouco penetrou no saber *absoluto* e menos ainda formou para ele.

A tarefa que cada um tem de se pôr imediatamente, assim que chega à filosofia, é: perseguir o único conhecimento verdadeiramente absoluto, que é também, segundo sua natureza, um conhecimento do Absoluto, até a totalidade e até a perfeita compreensão de tudo no um. No Absoluto ou ao afastar todas as oposições por meio das quais, de maneira subjetiva ou objetiva, ele mesmo se transformou numa limitação, a filosofia abre não só em geral o reino das Idéias, mas também a verdadeira fonte primordial de todo conhecimento da natureza, que é somente o instrumento[7] para aquelas.

7. Em alemão, *Werkzeug*. Numa filosofia que acentua o aspecto orgânico, cabe notar que a palavra também tem o sentido de "órgão" para a intuição das Idéias. (N.T.).

Já exprimi, no que veio antes, que a destinação última do mundo moderno é expor uma unidade superior, que compreenda verdadeiramente tudo; ela vale tanto para a ciência, quanto para a arte, e precisamente para que aquela seja, todas as oposições têm de se cindir.

Até aqui se tratou dos objetos internos da própria filosofia; ainda terei de mencionar alguns externos, que lhe foram dados pela unilateralidade, pela falsa direção da época e por conceitos imperfeitos[8].

8. Objeto da Sétima Preleção, não traduzida aqui. (N.T.).

APÊNDICE II

<V, 344>

DÉCIMA QUARTA PRELEÇÃO

SOBRE A CIÊNCIA DA ARTE, NO QUE SE REFERE AO ESTUDO ACADÊMICO

Ciência da arte pode significar, antes de mais nada, a construção histórica da arte. Nesse sentido, ela exige necessariamente, como condição externa, a intuição imediata dos monumentos existentes. Visto que esta é possível em universal no que diz respeito às obras da poesia, também aquela entra expressamente no número dos objetos de curso acadêmico, na relação indicada, como filologia[1]. Apesar disso, nada é mais raro de ser ensinado nas universidades que a filologia, no sentido antes determinado, o que não é de admirar, já que é arte tanto quanto a poesia, e, não menos que o poeta, o filólogo já nasce filólogo.

A Idéia de uma construção histórica das obras da arte plástica pode, por isso, ser muito menos ainda buscada nas universidades, já que nestas falta a intuição imediata delas, e onde, até por uma questão honorífica, se tenta introduzir tais cursos, com auxílio de uma farta biblioteca, eles se limitam de si mesmos ao mero conhecimento erudito da história da arte.

Universidades não são escolas de arte. Por isso, nelas se pode menos ainda ensinar a ciência da arte com propósito prático ou técnico.

1. A filologia, como objeto de estudo acadêmico, é tratada na Terceira Preleção (V, 245-246), onde se afirma que o filólogo "se encontra nos níveis supremos, junto com o artista e o filósofo, ou melhor ambos se interpenetram nele". (N.T.).

Resta, portanto, apenas a ciência inteiramente especulativa, que não estaria voltada para <345> o aprimoramento da intuição empírica, mas da intuição intelectual da arte. Mas com isso se faz a pressuposição de uma construção filosófica da arte, contra a qual se levantam dúvidas importantes, tanto do lado da filosofia, quanto do da arte.

Antes de mais nada, se o filósofo é aquele cuja intuição intelectual deve estar unicamente voltada para a verdade que, oculta aos olhos sensíveis e fora do alcance deles, só é acessível ao espírito, se é assim deveria ele se ocupar da ciência da arte, que tem por propósito apenas a produção da bela aparência e, ou apresenta somente as cópias enganadoras da verdade, ou é inteiramente sensível, tal como a maioria dos seres humanos a compreende, maioria que a considera como estímulo aos sentidos, como relaxamento do espírito fatigado pela ocupação mais séria, como excitação agradável, que tem, sobre todas as outras, a vantagem de se dar através de um meio mais delicado, por meio do qual, porém, para o juízo do filósofo ela não só tem de ser considerada como um efeito do impulso sensível, mas também pode receber a marca ainda mais reprovável da corrupção e da civilização[2]? Segundo tal representação, a filosofia só poderia se distinguir da sensibilidade indolente, que a arte suporta por causa dessa relação, mediante condenação absoluta dela.

Refiro-me a uma arte mais sagrada, àquela que, segundo expressões dos antigos, é um instrumento dos deuses, uma prenunciadora de mistérios divinos, a que desvela as Idéias; refiro-me à beleza ingênita, cujo improfanado raio ilumina e habita somente almas puras, e cuja figura é tão oculta e inacessível ao olho sensível quanto a da verdade, que lhe é igual. Nada daquilo que o sentido mais comum chama de arte pode ocupar o filósofo: ela é para ele um fenômeno necessário, emanando imediatamente do Absoluto, e só tem realidade para ele, se é exposta e demonstrada como tal.

"Mas o divino Platão ele mesmo não condenou a arte mimética em sua *República*, não baniu os poetas de seu Estado ideal, não só como membros inúteis, mas também perniciosos, e <346> pode haver autoridade mais concludente sobre a incompatibilidade entre poesia e filosofia que esse juízo do rei dos filósofos?"

É essencial reconhecer o ponto de vista determinado a partir do qual Platão emite esse juízo sobre os poetas; pois se há um filósofo que observou a separação dos pontos de vista, é ele, e sem essa distinção, como em toda parte também aqui em particular seria impossível apreender seu sentido rico em referências ou conci-

2. Uma leitura mais plausível seria "da corrupção da civilização", suprimindo-se um *und* (e). (N.T.).

liar as contradições que suas obras apresentam em relação a esse mesmo objeto. Temos, antes de tudo, de nos decidir a pensar a filosofia superior e, em particular, a de Platão, como sendo a oposição decisiva na formação grega, oposição não apenas em relação às representações sensíveis da religião, mas também em relação às formas objetivas e inteiramente reais do Estado. Se num Estado totalmente ideal e como que interior como o platônico, se poderia falar da poesia de um modo diferente, e se a restrição que impõe a ela é uma restrição necessária, responder aqui a essa questão nos levaria muito longe. A oposição de todas as formas públicas com a filosofia teria de produzir necessariamente uma oposição desta última com as primeiras, de que Platão não é nem o exemplo mais antigo, nem o único. Desde Pitágoras, e mesmo ainda muito antes, até Platão, a filosofia se reconhece como uma planta exótica no solo grego, um sentimento que se exprime já no impulso universal que levou aqueles que eram iniciados na doutrinas superiores pela sabedoria de filósofos mais antigos ou pelos mistérios até o berço das Idéias, até o oriente.

Mas mesmo se abstraindo dessa oposição meramente histórica, não filosófica, e admitindo esta última[3], a rejeição da poesia por Platão, comparada em particular com aquilo que noutras obras diz em louvor da poesia entusiástica, é outra coisa que polêmica contra o realismo poético, um pressentimento da direção posterior do espírito em geral e da poesia em particular? <347> Aquele juízo poderia ser ainda o menos válido contra a poesia cristã, que traz determinadamente no todo o caráter do infinito, tanto quanto a poesia antiga o do finito. Que possamos determinar os limites desta última mais precisamente que Platão, que não conhecia a oposição dela; que por isso mesmo possamos nos alçar a uma Idéia e construção da poesia mais abrangente do que a dele, e que possamos caracterizar aquilo que considerava reprovável na poesia de sua época como sendo tão-somente uma bela limitação dela, isso nós o devemos à experiência de uma época posterior, ao fato de vermos como realização aquilo de que Platão profeticamente sentia a falta. A religião cristã e, com ela, o sentido voltado para o intelectual, que na poesia antiga não podia encontrar nem sua plena satisfação e nem mesmo os meios de exposição, criou para si uma poesia e uma arte próprias, onde os encontrou: com isso estão dadas as condições da visão completa e totalmente objetivada da arte, inclusive da arte antiga.

A partir disso fica claro que a construção da arte não é somente um objeto digno do filósofo em geral, mas também do filósofo cristão em particular, para quem medir e expor o universo da arte tem de se tornar uma ocupação própria.

3. "Admitindo esta última". Entenda-se: uma "oposição filosófica". (N.T.).

Mas, para mostrar a outra face do objeto, o filósofo é, quanto ao que lhe toca, apto a penetrar a essência da arte e a expô-la com verdade?

"Quem", assim escuto perguntar, "pode falar dignamente daquele princípio divino que impele o artista, daquele sopro espiritual que lhe anima as obras, senão aquele que é ele mesmo devorado por essa chama sagrada? Pode-se tentar submeter à construção aquilo que é tão incompreensível em sua origem, quanto maravilhoso em seus efeitos? Pode-se querer pôr sob leis e determinar aquilo cuja essência é não reconhecer outra lei senão a si mesmo? Ou não é o gênio tão pouco apreensível por conceitos, quanto pode ser criado por leis? Quem ousa querer ter um pensamento para além daquilo que é manifestamente o que há de mais livre, de mais absoluto <348> em todo o universo, quem ousa ampliar seu horizonte além dos derradeiros limites, para ali estabelecer novos limites?"

É assim que poderia falar um certo entusiasmo que tivesse apreendido a arte somente em seus efeitos, e não conhecesse verdadeiramente nem a arte mesma, nem o lugar que está dado à filosofia no universo. Pois mesmo que se aceite que a arte não é compreensível a partir de nada mais alto, no entanto a lei do universo é tão peremptória, tão soberana, que tudo o que nele está compreendido tem, num outro, sua prefiguração ou antítipo; a forma da oposição universal do real e do ideal é tão absoluta, que também no limite último do infinito e do finito, onde as oposições do fenômeno desaparecem na mais pura absolutez, a mesma relação afirma seus direitos e retorna na última potência. Essa relação é a da filosofia e da arte.

Embora inteiramente absoluta, perfeita, a última formação-em-um do real e do ideal está no entanto ela mesma novamente para a filosofia, assim como o real está para o ideal. Na filosofia, a última oposição do saber se dissolve na pura idealidade, e, não obstante, também ela permanece, na oposição com a arte, sempre apenas ideal. Ambas se encontram, portanto, no cume último e são, justamente por força da absolutez que lhes é comum, prefiguração e antítipo[4] uma para a outra. Este é o fundamento pelo qual nenhum senso pode penetrar cientificamente mais fundo no interior da arte que o senso do filósofo; é o fundamento pelo qual o filósofo é capaz de ver na essência da arte até mesmo mais claramente que o próprio artista. Se o ideal é sempre um reflexo superior do real, nessa medida há necessariamente no filósofo também ainda um reflexo ideal superior daquilo que é real no artista. A partir disso fica claro não só em geral que, na filosofia, a arte pode se tornar objeto de um saber, mas

4. No original, *Vorbild und Gegenbild*. (N.T.).

também que nada se pode saber de maneira absoluta sobre a arte fora da filosofia, e de outro modo que pela filosofia.

Visto que o mesmo princípio que se reflete subjetivamente no filósofo é objetivo no artista, este também não se porta em relação àquele princípio <349> de uma maneira subjetiva ou consciente: não que não pudesse igualmente tornar-se consciente dele mediante um reflexo superior, mas ele não é isso na qualidade de artista. Como tal, ele é impulsionado por aquele princípio e, por isso mesmo, ele não o possui; se chega com ele ao reflexo ideal, ele se eleva por isso mesmo, como artista, a uma potência superior, mas também nesta se porta, como tal, sempre *objetivamente*: nele, o subjetivo entra de novo no objetivo, assim como, no filósofo, o objetivo sempre é acolhido no subjetivo. Por isso, a despeito da identidade interna com a arte, a filosofia permanece sempre e necessariamente ciência, isto é, ideal, a arte sempre e necessariamente arte, isto é, real.

Do ponto de vista puramente objetivo ou do ponto de vista de uma filosofia que não chega no ideal à mesma altura que a arte no real, é por isso incompreensível como o filósofo pode seguir a arte até mesmo à secreta fonte primordial e à primeira oficina de suas produções. As regras que o gênio pode lançar por terra são aquelas que um entendimento meramente mecânico prescreve; o gênio é autonômico, só se subtrai à legislação alheia, não à própria, pois só é gênio se é a legalidade suprema; mas é justamente essa legislação absoluta que a filosofia reconhece nele, filosofia que é ela mesma não apenas autonômica, mas que também avança até o princípio de toda autonomia. Em todas as épocas se observou, por isso, que os verdadeiros gênios são tranqüilos, simples, grandes e necessários, como a natureza. Aquele entusiasmo que não enxerga neles nada mais que o gênio livre de regras, surge ele mesmo somente pela reflexão, que do gênio só reconhece o lado negativo: é um entusiasmo de segunda mão, não aquele que anima o artista, e que, numa liberdade semelhante à divina, é ao mesmo tempo a mais pura e suprema necessidade.

Ora, mas se o filósofo é também o mais capaz de expor o incompreensível da arte, de reconhecer o Absoluto nela, será ele igualmente hábil para compreender e determinar, mediante leis, aquilo que nela é compreensível? Refiro-me ao lado técnico da arte: <350> poderá a filosofia descer até o que há de empírico na execução e aos meios e condições dela?

A filosofia, que se ocupa exclusivamente de Idéias, tem de apresentar, no que diz respeito ao aspecto empírico da arte, somente as leis universais do fenômeno, e estas também somente na forma das Idéias; pois as formas da arte são as formas das coisas em si e tal como são nos protótipos. Contanto, por isso, que aquelas leis possam ser entendidas universalmente e a partir do universo em si e

por si, a exposição delas é uma parte necessária da filosofia da arte, mas não se tal exposição contém regras para a execução e prática da arte. Pois filosofia da arte é em geral exposição do mundo absoluto na forma da arte. Somente a teoria se refere imediatamente a um particular ou a um fim, e é aquilo pelo qual uma coisa pode ser realizada empiricamente. A filosofia, pelo contrário, é inteiramente incondicionada, sem fim fora de si. Se também se quisesse alegar que o aspecto técnico da arte é aquilo pelo qual ela obtém a aparência de verdade, o que é, portanto, da competência do filósofo, deve-se dizer que essa verdade é meramente empírica: aquela que o filósofo deve conhecer na arte e expor é de espécie superior, é uma só e a mesma com a beleza absoluta, é a verdade das Idéias.

O estado de contradição e discórdia, inclusive com relação aos primeiros conceitos, em que necessariamente se encontra o juízo artístico numa época que quer abrir de novo, pela reflexão, as fontes estanques da arte, torna duplamente desejável que a visão absoluta da arte seja levada a termo de maneira científica, desde os primeiros princípios, mesmo no que se refere às formas em que a arte se exprime, já que, enquanto isso não ocorrer, também aquilo que é limitado, unilateral e extravagante poderá continuar subsistindo, tanto no juízo quanto naquilo que se exige, ao lado do que é em si comum e trivial.

A construção da arte em todas as suas formas determinadas, descendo até o concreto, leva por si mesmo à determinação dela mediante condições temporais, e passa com isso à construção histórica. <351> Pode-se duvidar muito menos ainda da completa possibilidade de uma tal construção e de um prolongamento a toda a história da arte, depois que o dualismo geral do universo também foi exposto nesse domínio, na oposição entre a arte antiga e a arte moderna, e foi tornado válido da maneira mais significativa, em parte pelo próprio órgão da poesia, em parte pela crítica. Uma vez que construção é, em universal, supressão de oposições, e uma vez que as oposições que são postas, no que diz respeito à arte, pela dependência temporal têm de ser inessenciais e meramente formais como o próprio tempo, a construção científica consistirá na exposição da unidade comum da qual aquelas emanam, e elevar-se-á, por isso mesmo, além delas, até um ponto de vista mais abrangente.

Uma tal construção não pode, sem dúvida, ser comparada com nada daquilo que até a época presente existiu sob o nome de estética, de teoria das belas-artes e ciências, ou sob um outro nome qualquer[5]. Nos princípios universais do autor daquela designação ainda havia ao menos o indício da Idéia do

5. Cf. *Filosofia da Arte*, p. 361. (N.T.).

belo, como do protótipo se manifestando no mundo concreto e afigurado. Desde tal época, esta passou a depender cada vez mais determinadamente do moral e do útil, da mesma maneira, nas teorias psicológicas, as suas manifestações foram denegadas mais ou menos como as histórias de fantasmas ou outra superstição qualquer[6], até que o formalismo kantiano que se lhes seguiu deu origem a uma visão nova e superior, mas, juntamente com esta, também a uma grande quantidade de doutrinas-da-arte sem arte[7].

As sementes de uma genuína ciência da arte, que desde então foram espalhadas por espíritos excelentes, ainda não foram formadas no todo científico que, no entanto, se pode esperar delas. Filosofia da arte é meta necessária do filósofo, que nela vê a essência interna de sua ciência como num espelho mágico e simbólico: como ciência, ela é importante para ele em si e por si, como o é, por exemplo, a filosofia da natureza; é importante como construção do mais notável de todos os produtos e fenômenos, ou construção de um mundo tão fechado em si e perfeito e acabado, quanto o é a natureza. Por meio dela, o <352> entusiasmado investigador da natureza aprende a reconhecer nas obras da arte os verdadeiros protótipos das formas, que encontra apenas confusamente expressos na natureza, e, através dessas obras de arte mesmas, aprende a reconhecer simbolicamente a maneira como as coisas sensíveis provêm daqueles.

O vínculo interno que unifica a arte e a religião, a total impossibilidade, de um lado, de dar à primeira um mundo poético de outra maneira que no interior da religião e por meio da religião, e, de outro, a impossibilidade de fazer esta última se manifestar verdadeira e objetivamente a não ser pela arte, tornam, já nesse aspecto, o conhecimento científico dela necessidade para aquele que é genuinamente religioso.

Finalmente, é não pouco vergonhoso para aquele que toma direta ou indiretamente parte na administração do Estado não ser em geral receptivo à arte, nem dela ter um conhecimento verdadeiro. Pois, assim como nada honra mais os príncipes e detentores do poder que apreciar as artes, respeitar suas obras e despertá-las através de incentivo, assim também, ao contrário, nada proporciona uma visão mais triste e ultrajante para eles que quando os que possuem os meios de promovê-las até a suprema florescência, desperdiçam esses meios com a falta

6. Cf. *Filosofia da Arte*, p. 362. Sobre a "denegação" (*wegerklären*) dos produtos artísticos, cf. a nota do tradutor. (N.T.).

7. *Kunstleere Kunstlehre*. O jogo de palavras retoma um outro, corrente na época, aplicado à filosofia fichtiana, chamada de *Wissenschaftsleere* (vazio de ciência), em vez de *Wissenschaftslehre* (doutrina-da-ciência). (N.T.)

de gosto, com a barbárie e com a vulgaridade aduladora. Se também não se pudesse em universal entender que a arte é uma parte necessária e integrante de uma constituição do Estado delineada segundo Idéias, ao menos a Antigüidade deveria fazer lembrar isso, Antigüidade cujas festas coletivas, monumentos celebrativos, espetáculos, bem como todas as ações da vida pública eram apenas diferentes ramos de uma única obra de arte universal, objetiva e viva.

APÊNDICE III

FILOSOFIA DA ARTE

Versão do curso de Jena (1802-1803). Manuscrito de Henry Crabb Robinson[1].

1. A transcrição e edição do manuscrito é de Ernst Behler (organizador da principal edição das *Obras* de Friedrich Schlegel), que o publicou no *Philosophisches Jahrbuch*, 83 (1986), pp. 153-183. Os colchetes "[ ]" são acréscimos do editor ou, por vezes, do tradutor. (N.T.).

ESTÉTICA DE SCHELLING
N. 1

§ 1. Absoluto é aquilo com respeito ao qual pensar e ser são um, ou de cuja Idéia se segue imediatamente seu ser.

Senão o Absoluto seria condicionado por algo diferente de seu conceito.

§ 2. A forma é, com respeito ao Absoluto, pura e simplesmente igual à essência.

Senão, já que a forma é o particular, na forma ou no particular teria de haver algo que não se seguiria do universal, porém a forma própria particular do Absol[uto] é unidade do pensar e do ser, e o particular no Absoluto é pura e simplesmente igual ao univers:[al][.]

§ 3. O saber absol[uto] é imediatamente também um saber do Absoluto.

Pois é unidade do pensar e do ser = forma do Absol[uto] = absol[uto] segundo a essência.

§ 4. O Absol:[uto], tanto segundo a essência quanto segundo a forma, deve ser determinado como pura identidade, sem nenhuma diversidade ou oposição. Se houvesse divers:[idade] na essência do Abs:[oluto], ela mesma teria de ser um Absoluto, ou ter em si o conceito do Absol[uto] como unidade, sem cessar de ser particular; o que se contradiz. Mas também no Absol[uto] nenhuma — oposição

é possível[2], uma vez que o pensar é absolutamente simples, entre pensar e ser, porém, nenhuma oposição é pensável (§ 1), tampouco quanto entre ser e ser[.] Aquilo, no entanto, que vale para a essência do Absol[uto], vale também p.[ara] a forma (§ 1)[.] O Absoluto é, portanto, qualitativamente um.

§ 5. O Absoluto é pura e simplesmente um.

Pois se não fosse um, o fundamento disso não estaria em sua essência o:[u] no universal (§ 4), estaria portanto fora dele, o que é impossível[.] Mas essa unidade quantitativa do Abs:[oluto] não é uma unidade numérica, mas unidade absoluta (não sintética) da un.[idade] e mult.[iplicidade], o.[u] totalidade absol[uta].

§ 6. O Absoluto é pura e simplesmente eterno; isto é, não tem pura e simplesmente relação com o tempo.

Pois se o Absoluto tivesse relação com o tempo, pensar e ser não seriam um com respeito ao Absol[uto], ou sua existência não se seguiria de sua Idéia (§ 1). De modo algum o conceito de duração encontra aplicação à essência o:[u] Idéia, mas somente a um concreto. Em Deus, porém, essência ou Idéia e concreto ou particular são absol[utamente] um.

§ 7. Não se pode pensar o Absol[uto] precedendo, ou tendo precedido, uma outra coisa segundo o tempo. Ele precede tudo somente segundo a Idéia, não segundo o tempo.

— Segue-se do § 6 —

§ 8. No Absol[uto] não se pode pensar um antes o:[u] depois[.]

Senão teríamos de pôr no Absol[uto] um ser determinado[3], o que é impossível. Conseqüentemente, não se pode pensar no Absol[uto] nenhuma determin.[aç]ão precedendo ou sucedendo outra.

§ 9. No Absol[uto] não há ideal que não seja ao mesmo tempo um real, nem um real que não seja imediatamente também um ideal, ou saber.

Pois no Absol[uto] não há real relativo ou ideal relativo (§ 2)[.]

§ 10. O Absol[uto] não é em si nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não-livre ou necessário[.]

2. O manuscrito repete as palavras "no Absol[uto]". (N.T.).
3. No original: *ein bestimmt werden*. Isto é, como se lê na versão de Schelling, "uma afecção, um padecer". (N.T.).

Toda consciência se baseia na unidade relativa de pensar e ser, pressupõe reflexão; no Absol[uto] a unid.[ad]e é absoluta, o saber absol[uto] não é saber refletido, consciente. Portanto, o Absol[uto] não é nem consciente, nem inconsciente no sentido da reflexão. Do mesmo modo, liberdade se baseia na unid[ad]e e separação relativa da possibilid.[ad]e e realid.[ad]e, mas no Absol[uto] essa unid.[ad]e é absoluta, o Absol[uto], no entanto, tampouco é não-livre, pois é sem afecção e determinado somente por sua própria Idéia eterna[.]

§ 11. Não temos intuiç[ã]o positiva do Absol[uto], a não ser que a forma igual a ele, formada-em-um em nós, se torne saber.

Somente um saber absol[uto] é ao mesmo tempo saber do Absol[uto] (§ 3), mas o saber absol[uto] é, como forma de todas as formas, igual ao saber do Absol[uto]. Somente por meio do saber absol[uto], se este é formado-em-um em nós mesmos, podemos, portanto, ter uma intuiç[ã]o positiva do Absol[uto][.] Somente por meio da intuiç[ão] intelectual é pensável uma intuiç[ã]o positiva do Absol[uto]. Para o entendimento puro, o Absol[uto] é apenas negação de todas as oposições da reflexão.

§ 12. A forma é, no Absol[uto], absoluta meramente se, como particular, acolheu em si o universal ou a essência.

Em si não existe oposição d.[e] essência e forma. Essência e forma são apenas diferentes maneiras de consideração do um e mesmo. A forma é o particular; a essência, o universal: em sua absolutez, porém, cada qual compreende a outra em si[.]

§ 13. Também a essência é absol[uta] somente se, como universal, também compreende em si o particular.

Segue-se do precedente. Forma e essência são, por isso, positiva e essencialmente um.

§ 14. Sem prejuízo dessa unidade essencial, essência e forma são diferentes e opostas segundo o conceito.

São diferentes segundo o conceito porque, segundo a forma, o universal é exposto no particular; segundo a essência, o particular no univ:[ersal]. Pela igual absolut.[e]z de ambos, portanto, essa determinidade ideal não é[4] suprimida.

4. Talvez o mais exato seja ler "é" suprimida. (N.T.).

§ 15. O Absol[uto], como tal, não é, como indiferença da essência e da forma, nem uma nem outra de — ambas unidades, mas justamente apenas a indiferença de ambas.

Segue-se do § 2.

§ 16. O Absol[uto], como tal, só pode se revelar na unid.[ad]e de ambas unidades da forma e da essência.

Segue-se imediatamente do § 15.

§ 17. A unidade da forma ou aquela em que o univ:[ersal] é formado no partic:[ular] se revela na natureza.

O partic:[ular] o:[u] a determinid[ad]e ideal da natureza é o finito, o particular, a forma. A natureza, porém, não poderia ter realidade, se o infinito, o univ:[ersal], a essência não mais fosse formada-em-um ou acolhida no fin[ito], no partic:[ular], na forma.

§ 18. A natureza eterna o:[u] a natureza em si existe no Absol[uto] somente se existe na abs:[oluta] formação-em-um de ambas unidades.

Isto é, a natureza não existe no Absol[uto] como essa unid[ad]e particular, como a qual nos aparece no conhecimento refletido (§ 16).

§ 19. Em sua eternid[ad]e, a natureza eterna apreende novamente todas as outras unidades em si[.]

Pois a natureza eterna é a natureza, se não é pensada como unid[ade] particular. § 18, comp[arar] § 12.

§ 20. A natureza, como tal (como unid[ad]e particular), não é plena revelação do Absol.[uto] em si.

Segue-se do § 16.

§ 21. A razão, pensada puramente, é a plena afiguração ideal do Absol[uto] no mundo real o:[u] no mundo criado.

O organismo, em sua Idéia, é a afiguração real do Absol[uto] no mundo real: no mesmo mundo real, a razão é subjetiva ou ideal. Pois a razão indiferencia absolutamente o univ[ersal] e o particul[ar]: intuição e entendimento são absolutamente indiferenciados na razão. Por isso, a razão é o tipo ideal do Absol[uto] o:[u] do universo, assim como o organismo é o real.

§ 22. A unidade da essência o:[u] aquela na qual o partic:[ular] é formado no univ:[ersal], o finito no infin[ito], se revela como tal no mundo ideal.

Denominamos mundo ideal aquele que é, e desde que o seja, oposto à natureza — O mundo ideal é posto univ:[ersalmente] pelo acolhimento do fin[ito] no infin[ito], do múltiplo no um.

§ 23. O mundo ideal em si, ou em seu caráter eterno, existe no Absol[uto] como tal somente se existe na absol[uta] formação-em-um das duas unidades.

Correspond[e] ao § 18.

§ 24. O mundo ideal, como ideal, jamais é uma plena revelaç.[ã]o do Absol[uto] em si e por si[.]

Corresponde ao § 20[.]

§ 25. A plena revelaç.[ã]o do Absol[uto], como tal, no mundo ideal só é pensável se nela fosse efetivamente exposta a absoluta formação-em-um de ambas unidades[,] isto é, onde saber e agir não estivessem mais separados — Pois somente nessa absol[uta] indiferenciaç[ã]o está em geral contida a raiz de toda realidade, e somente nessa absol[uta] indiferenciaç[ã]o o Absol[uto] o:[u] a raiz de toda realidade também pode ser objetivada no mundo ideal[5].

§ 26. A plena afiguração ideal do Absol[uto] no mundo id:[eal] é a ciência absol[uta] o:[u] a filos:[ofia][.]

Aqui se fala d.[a] fil[osofia] em si, portanto ela se porta no mundo id:[eal] como a razão no real. Na filos:[ofia], à razão, como o objetivo, se acrescenta o subjetivo. Pois, que a fil[osofia] seja uma afiguração ideal do Absol[uto], resulta de que ambas as unidades, a do saber e a do agir, se indiferenciam nela, mas ela permanece sempre ciência.

§ 27. A plena imagem real do Absol[uto] no mundo ideal é a arte.

Corresponde ao § anterior.

Que a arte seja uma imagem ple[na] do Absol[uto], resulta de que ela indiferencia em seu próprio agir as duas unidades. Fil[osofia] e arte se relacionam, portanto, no mundo id:[eal] como organismo e razão no real. A obra orgâ-

5. "A plena afiguração ideal do Absol[uto] no mundo id[eal] é a A § 26." Oração riscada no manuscrito, fará parte da primeira frase do parágrafo seguinte. (N.T.).

nica da natureza expõe ambas unidades ainda inseparadamente, unidades as quais, após sua separação, a arte de novo indiferencia absolutamente.

§ 28. O caráter positivo da obra de arte é o de que é, de igual maneira, totalmente forma e totalmente matéria.

Segue-se do preced:[ente], comp[arar] com § 2. Na obra de arte, consciente e inconsciente estão indiferenciados, e justamente por isso é expressão da consciência absol[uta].

§ 29. A obra de arte é, em meio ao tempo, todavia — independente d.[o] tempo, ou seja, pura e simplesmente eterna.

Pois cada obra de arte é a expressão da abs:[oluta] formação-em-um, ou seja, do próprio Abs.[oluto][.]
Segue-se do § imediatamente preced:[ente].

§ 30. Cada obra de arte é ao mesmo tempo necessariamente unidade e totalidade.

Unidade, uma vez que é expressão da unid.[ad]e abs.[oluta]. Segue-se do precedente. Multiplicidade[6], uma vez que é expressão da unidade abs[oluta], ou seja, da unidade da unidade e da multiplicidade (§5)[.]

§ 31. A abs[oluta] formação-em-um da forma e da essência no mundo id:[eal] é, intuída idealmente, verdade; intuída realmente, beleza.

Beleza quer dizer justamente aquilo que é completamente essência e forma.

§ 32. Beleza e verdade são, em si, um.

Pois ambas expõem a mesma formação-em-um (§ 31).

§ 33. Em Deus, o universo é formado em beleza abs[oluta], por conseguinte como obra de arte.

Segue-se dos §§ 18, 23, 28, 31.

§ 34. Na arte, o mistério da criação se torna objetivo, e a arte é, justamente por isso, pura e simplesmente criadora o:[u] produtiva.

6. Da proposição à explicação, o texto passa de "totalidade" (*Allheit*) a "multiplicidade" (*Vielheit*). Como mostra o § 5, a totalidade é "unidade da unidade e da multiplicidade". Cf. também o § 4 da versão de Würzburg. (N.T.).

Pois a absol[uta] formação-em-um, que é objetivada na produção da arte, é a fonte de tudo, e a produção da arte, por isso, um símbolo da produção div[ina]. Esse princípio da força criadora absol[uta] imanente é aquilo que, no mundo refletido, surge como imaginação (força-da-formação-em-um).

§ 35. O criador ou a causa formal de toda arte é Deus mesmo.

Segue-se do preced:[ente][.]

§ 36. A verdadeira construção da arte é exposiç.[ã]o de suas formas como formas das coisas, tais como são em Deus.

Em Deus, o universo é formado como obra de arte, § 33. As formas da arte não são, por isso, nada mais que as formas das coisas, tais como são em Deus. Construção, porém, é exposição no Absoluto, e constr.[uçã]o da arte é, por isso, exposição das formas das coisas no Absoluto.

§ 37. As coisas particulares, como tais, são meramente formas sem essencialidade, que *não* podem estar no Absoluto de nenhum outro modo, a não ser que, como *particulares*, acolham de novo em si toda a essência do Absol[uto].

Aquilo que, como particular, temos até agora oposto ao univ:[ersal], se contrapõe agora, segundo o § 36, como universal, na indiferença com o universal, ao particular como tal. A proposição se segue imediatamente de que o Absol[uto] é pura e simplesmente indivisível. A proposição também se deixa expressar assim. O particular, para existir como particular no Absol[uto], tem de ser ao mesmo tempo unid.[ad]e e multiplic.[idad]e, isto é, totalidade, § 30.

§ 38. No Absol*[uto]*, todas as coisas particulares são verdadeiramente separadas e *verdadeiramente* uma somente porque cada uma é, por si, o universo, o:[u] cada uma é o todo absol[uto].

§ 39. As coisas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto universos em sua absolutez, se chamam Idéias —

§ 40. As mesmas formações-em-um do univ[ersal] e do particular[7] no particular que, intuídas idealmente, são Idéias, são, intuídas realmente, deuses.

7. A leitura segue a lição de Würzburg: em vez de "der *allg[emeinen] und besondern*", "des *Allgemeinen und Besonderen*". (N.T.).

O Absol[uto] intuído realmente é Deus, o Abs[oluto] mesmo no particular são as Idéias; as Idéias intuídas realmente são o divino intuído no particular, isto é, deuses. Segue-se do preced:[ente][.] Os deuses são para a arte o que as Idéias são para a filos[ofia].

§ 41. A realidade abs[oluta] dos deuses se segue imediatamente de sua idealidade abs[oluta][.]

Os deuses são absolutos, mas no Absol[uto] idealidade e realidade são absolutamente um.

§ 42. Pura limitaç.[ã]o, d.[e] um lado, e indivisa absol.[utez], d[e] outro, é a lei determinante das Idéias dos deuses [.]

Segue-se do § 38.

§ 43. O mundo dos deuses não é objeto nem do mero entendimento, nem da razão, mas unicamente da fantasia.

Segue-se do § 42, pois o entendimento se prende apenas à limitação, a razão consegue expor[8] a síntese do univ[ersal] e do particul:[ar] apenas idealmente; realmente, só a fantasia. Na arte, a fant[asia] se distingue d.[a] imaginação, assim como, na filosofia, a intui.[çã]o intelectual se distingue d.[a] razão.

§ 44. Em si mesmos, os deuses não são nem morais, nem imorais, mas livres d.[essa] relação.

Pois moralid.[ad]e e imoralid.[ad]e se baseiam na cis[ã]o do fin[ito] e do infin[ito], que[9] nos deuses existe em unid[ade] absol[uta]. A proposição também se deixa expressar assim, os deuses são, segundo sua natureza, absolutamente[10] venturosos. Pois, assim como moralid[ad]e é o acolhimento do particul:[ar] no univ[ersal], assim também bem-aventur[anç]a é o acolhimento do univ[ersal] no particular.

§ 45. A lei fundamental de todas as formações de deuses, porque é a lei da síntese da limitaç.[ã]o e do Absol.[uto], é ao mesmo tempo a lei da beleza.

Pois beleza é o Absol[uto] intuído realmente[.]

8. Antes de expor (*darstellen*) foi riscada a palavra "intuir" (*anschauen*). (N.T.).
9. O pronome relativo, que deveria estar no feminino singular, está no masculino em alemão. (N.T.).
10. Na tradução se suprimiu um "e" antes de absolutamente. (N.T.).

As formações dos deuses, porém, são o Absol[uto] no particular, ou sintetizado com a limitaç[ã]o.

§ 46. Os deuses de novo formam necessariamente uma totalidade, um mundo próprio, entre si.

Uma vez que o Absol[uto] é posto com limitaç.[ã]o em cada figura, cada figura singular pressupõe todas as outras.

§ 47. Unicamente porque formam um mundo entre si, os deuses obtêm uma existência independente para a fantasia, o[u] existência poética.

Segue-se imediatamente do § 46[.] Pois cada figura singular obtém existência e realidade, somente porque os deuses formam um mundo de deuses próprio[.]

§ 48. A relação de dependênc[i]a entre deuses não pode ser exposta senão como uma relação de geração[11].

Pois gera.[ação] é o único modo de dependênc.[i]a no qual o dependente permanece ao mesmo tempo absoluto por si, o que é exigido dos deuses, segundo o § 42.

§ 49. Aquele todo de criações de deuses no qual atingem a perfeita objetividade o:[u] a existência independente para a fantasia, é a mitologia[.]

§ 50. Mitologia é a condi[ção] necessária, ou a matéria-prima de toda arte.

Segue-se de tudo até aqui.

§ 51. Exposição do Absol.[uto], com absol[uta] indiferença do univ:[ersal] e do particul:[ar] no particul[ar], só é possível simbolicamente.

A exposição simbólica é ela mesma síntese da esquemática e da alegórica. Nesse modo de explicação, univ[ersal] e partic:[ular] são um até a indiferença absol[uta]: de maneira que, portanto, nem o partic:[ular] significa o univ[ersal], nem este aquele, mas o univ:[ersal] é ao mesmo tempo todo o particular, o partic[ular] todo o univ:[ersal]. Aquela exposição na qual o univ[ersal] significa o particular é esquematismo. Aquela na qual o partic:[ular] significa o univ:[ersal] é alegórica. A prova da proposição acima se baseia imediatamente

11. No manuscrito há uma repetição das últimas palavras ("como uma relação de geração"), que foi suprimida na tradução.

nessa explicaç.[ã]o do simbólico. Todas essas três exposições só são possíveis mediante imaginação, e nelas a exposição simbólica é a absol[uta]. A imagem se distingue do esquema nisto, que ela é o concreto mesmo; o esquema, o univ:[ersal] no concreto.

§[12] A mitologia em geral[13], e cada criação dela em particular, não deve ser compreendida nem esquemática, nem alegórica, mas simbolicamente.

Segue-se do precedente; tampouco é possível compreender historicamente a mitol[ogia] o:[u] suas figuras singulares, pois, por verdadeiro que seja que uma estirpe de deuses tenha precedido a atual estirpe dos homens, isso no entanto não se ajusta com a independênc[i]a da mitol[ogia]. A explicaç.[ã]o histórico-psicológica da mitol[ogia], que transplanta a mitol[ogia] inteiramente para a terra, não merece menção.

§ 52. O caráter da verdadeira mitol[ogia] é universalidade e infinit.[ud]e.

Pois (§ 47) mitol[ogia] só é possível em si mesma, desde que seja desenvolvida até a totalidade; ela não suporta limitaç[ã]o pelo exterior[.] No universo prototíp[ico] que tem de expor, todas as coisas e relações das coisas existem, porém, simultaneamente em possibilid.[ad]e absol[uta]; o mundo da mitologia criado pela fantasia tem de ser inteiramente fechado em si, tem de abranger em si passa[d]o, presente e futuro; e infinit[ud]e é um caráter tão necessário dele quanto universalidade.

§ 53. As criações da mitol[ogia] não podem ser pensadas, nem como se tivessem surgido intencionalm[ente], nem como se tivessem surgido sem intenç[ão].

Não como se tivessem surgido intencionalmente, pois senão teriam de existir em vista de uma significaç.[ã]o (§51)[;] nem como se tivessem surgido sem intenç[ão], pois senão teriam de existir como sem significação.
As duas coisas contradizem o que precede.

§ 54. A mitol[ogia] não pode ser nem a obra do ser humano singular, nem do gênero ou espécie, se estes são somente uma composição de indivíduos; mas unicamente do gênero, se é ao mesmo tempo indivíduo, e da esp.[éci]e, se é igual a um ser humano singular.

12. No manuscrito, o que vem depois do § foi suprimido, e é ilegível. O trecho também corresponde ao § 39 da versão de Würzburg. (N.T.).
13. Após "em geral", palavra suprimida ilegível.

Não pode ser obra do ser humano singular, pois deve ter objetividade absol[uta], deve ser o universo na suprema potência; não pode ser obra da espécie como composição de indivíduos, pois deve ser harmoniosa e una em si. Requer, para sua possibilid.[ad]e, unid.[ad]e dos indivíduos e da espécie, unificação absoluta de natureza e liberdade[.]

§ 55. Uma vez que o ponto de indiferença absol[uto] do Absol[uto] e do partic:[ular] é produzido objetivamente na matéria da arte, essa matéria da arte se diferencia, por sua vez, necessariamente em dois lados.

Segue-se dos §§ 15, 16. Assim como o Absol[uto] se *diferencia em* sua unid.[ad]e e força essenc[ial] em duas unidades opostas, assim também a matéria da arte, que corresponde à matéria e que objetiva a indiferença.

Uma vez que a *matéria* é por si mesma idêntica, e em si mesma não tem *oposição*, a oposição mesma só pode ser algo *ideal*; portanto, porque o princípio *ideal* se *expressa* no mundo real como *tempo*, só pode ser uma oposição *segundo* o tempo o:[u] uma oposição da história.

§ *56*. A oposição se exteriorizará nisto, que a unid.[ad]e do *infin[ito]* e do fin[ito] aparece na *matéria* da arte, d[e] um lado, como obra da natureza, de outro, como obra *da liberdade*.

Pois, uma vez que na matéria em *si* e por si está sempre e necessariamente *posta* a unid.[ad]e do infin[ito] e do fin[ito] em si e por si, mas esta só é possível de dupla maneira — subordinação do fin[ito] ao infin[ito] e vice-versa, aquela correspondendo ao mundo ideal, esta à *natureza* —, a unid.[ad]e, quando se *indiferencia* (*§ 55*), terá de aparecer no mundo produzido, de um lado, *como* obra da liberdade, de outro, como obra da natureza.
Essa oposição é completa entre poesia antiga e moderna.

§ *57*. *No primeiro* caso, a unid.[ad]e aparecerá como exposiç.[ã]o do infin[ito] no fin[ito]; no outro, como exposiç.[ã]o do fin[ito] no infin[ito][.]

Segue-se do prec.[edentemente] posto. Se no primeiro caso o infin[ito] é exposto na unid.[ad]e com o fin[ito], ambos também aparecem com absoluta inseparabil.[idad]e. Segue-se do corolário do § 27.

§ 58. No primeiro caso, o fin[ito] está posto como símbolo, no segundo, como alegoria do infinito.

Segue-se das explicações no § 51.

No primeiro caso, o caráter da arte é, no todo, simbólico; no segundo, é, no todo, alegórico.

§ 59. Na mitol[ogia] da primeira espécie, o universo é intuído como natureza; na da segunda espécie, como mundo da Providência ou como história.

Segue-se do preced[ente][.]

Lá, a oposição do infin[ito] e do fin[ito] se expõe como revolta contra o infin[ito]; aqui, como entrega incondicional do fin[ito] no infin[ito]. Em sentido mais estrito, aquilo é o princípio do subli.[m]e; isto, o da bele.[z]a.

§ 60. No mundo poético da primeira espécie, o gênero se desenvolve até o individ.[u]o o:[u] o particular; no da segunda espécie, o indivíduo se empenhará para exprimir por si o univ.[ersal].

Segue-se do preced:[ente][.]

§ 61. A mitol[ogia] da primeira espécie se constituirá, portanto, num mundo fechado dos deuses; para a segunda, o todo no qual suas Idéias se tornam objetivas será ele mesmo de novo um todo infin[ito][.]

Pois lá a inf[initude] se dirige para dentro; aqui, para fora[.] O primeiro mundo é ser, o segundo é compreendido no devir — Em todas essas considerações, a poesia moderna está fixada como oposição, não absolutamente.

§ 62. Lá, o politeísmo será possível por meio de limitaç.[ã]o da natureza; aqui, somente por meio de pela limitaç.[ã]o no tempo.

Segue-se do § 59.

Se dentro da orientação moderna o infin[ito] chega ao fin[ito], isso só ocorre quando aniquila o fin[ito] por meio de seu exemplo.

§ 63. Na primeira espécie de mitol[ogia], a natureza é o manifesto, o mundo ideal, o secreto; na segunda, o mundo ideal se torna manifesto, e a natureza se junta[14] como mistério.

Segue-se do § 59.

§ 64. Lá, a religião está fundada na mitol[ogia]; aqui, ao contrário, a mitologia está fundada na religião.

14. No manuscrito "*tritt... zusammen*". Trata-se provavelmente de um lapso, que deve ser comparado com a versão de Schelling, onde se lê "a natureza recua [*tritt.. zurück*] ao mistério".

No cristianismo, a relação do fin[ito] ao infin[ito] só pode ser intuída por meio da religião, isto é, da filosofia subjetiva; na primeira mitologia, porém, a relação do fin[ito] ao infin[ito] é condicionada apenas pelo acolhimento do infin[ito] no fin[ito].

1. Lá, a religião mesma tinha de aparecer mais como religião natural; aqui[15], podia aparecer somente como religião revelada.

Também se segue dos §§ 59, 60.

2. De uma tal religião tinha de surgir imediatamente mitol[ogia], pois era fundada em tradição.

3. As Idéias dessa religião não podiam ser mitológicas, em si e por si mesmas, e somente na história essa religião podia se desenvolver numa matéria mitológica.

§ 65. Assim como lá as Idéias só podiam se tornar objetivas principalmente no ser, aqui só podiam se tornar objetivas principalmente no agir.

Pois cada Idéia é formaç.[ã]o-em-um[16] do fin[ito] no infin[ito]. Aqui, essa unid[ade] existe como agir, ou seja, acolhimento do fin[ito] no infin[ito].

§ 66. A intuição fundamental de toda simbólica da segunda espécie era necessariamente a Igreja.

Pois a *intuição* fundamental dela é (§ 59) o universo como história, que está sob a *forma* da unid.[ad]e no todo e separabilid.[ad]e *no singular*. Essa síntese é antecipada simbolicamente na Idéia da Igreja.

1. A Igreja deve ser considerada como uma obra de arte[.]

2. A verdadeira Igreja é necessariamente católica. Pois é o símbolo fundamental do Absoluto e tem de visar a totalidade por todos os lados.

§ 67. A ação externa na qual se exprime a unidade do infin[ito] e do fin[ito] é simbólica.

Pois é *exposiç.*[ã]o daquela unid.[ad]e no particular[.]

§ 68. A mesma ação, se é meramente interna, é mística.

1. Misticismo, portanto, simbólica subjetiva.

15. No original riscou-se o número "2".

16. No original, *Einbildung*. (N.T.).

2. Misticismo, em si e por si mesmo, é apoético. Pois é o pólo oposto da poesia, quando expõe a unid.[ade] do fin[ito] e infini[ito] no ideal. Isso vale, portanto, somente p.[ara] a mística em si e por si, não p.[ara] a mística quando se torna objetiva.

§ 69. A lei da primeira espécie da arte é imutalibid.[ad]e em si mesma; a da segunda, progresso e alternância.

Segue-se do preced:[ente].

§ 70. Lá, o exemplar, o prototip.[ic]o é o dominante; aqui, a originalidade.

Pois lá o univ:[ersal] aparece como particular; aqui o particular como universal (§ 65)[.]

Originalidade é particularidade, quando se forma-em-um na universalid.[ad]e.

§ 71. A segunda espécie da arte existe somente como passagem, ou na não-absolut[e]z, na oposição com a primeira[.]

Pois a perfeita formação-em-um do fin[ito] no infin[ito] = à do infin[ito] no finito.

§ 72. A exigência de absolut.[e]z respectivamente à segunda espécie de mitol[ogia] seria a transformaç[ão] do sucessivo de suas manifestações divinas num sincrônico o:[u] simultâneo.

Segue-se do § 71.

Essa transformaç[ã]o só é possível por integração, mediante a unid.[ad]e oposta[.]

§ 73. Assim como na mitol[ogia] da primeira espécie os deuses naturais se desenvolveram em deuses históricos, assim também, na segunda, os deuses têm de passar da história para a natureza. e desorz

Segue-se do § 72.

§ 74. O producente imediato da obra de arte ou da coisa singular real, por meio do qual o Absol[uto] se torna real, objetivo, no mundo ideal, é o único conceito o:[u] Idéia do ser humano em Deus, Idéia que é um com a própria alma e vinculado com ela.

Segue-se do § 34. Pois Deus produz imediatamente de si mesmo somente as Idéias das coisas [.]

Escólios:

1. Todas as coisas são em Deus somente em suas Idéias e só podem ser produtivas, se o fin[ito] e o infin[ito] nelas estão em unid.[ad]e no próprio reflexo. Somente o ser humano pode, em virtude dessa unid.[ad]e de sua natureza como Idéia, produzir objetivamente o Absol[uto].

2. Esse conceito eterno do ser humano em Deus, como causa imediata de suas produções, é aquilo que se chama gênio (o gênio, por assim dizer, o ponto div[ino][17])[.]

3. Deus nada produz de si *mesmo*, a não ser aquilo em que novamente esteja expressa sua essência *inteira*, nada, portanto, que não seja ele mesmo de novo produtivo, ele mesmo *universo*[.] Toda Idéia é pura e simplesmente produtiva.

4. O *produzir de Deus* é um eterno ato de conhecimento[.] O conhecer de Deus é um *infin:[ito]* produzir[.] Do seu lado real, ele reflete seu infin[ito] no *fin*[ito]; de seu lado ideal, seu fin[ito] no infin[ito]. Ambos estão indiferenciados nele, da mesma maneira que no gênio.

§ 75. Somente é uma obra de arte uma tal obra por *meio da qual* o eterno conceito do ser humano em Deus, isto é, o *próprio Deus*, é objetivado.

É mera inversão do preced[ente]*[.]*

§ 76. *A realizaç.[ã]o do gênio* o:[u] a obra de [arte][18] jamais é de todo *compreensível* de maneira *finita*; ao contrário, em cada verdadeira obra de arte há *algo* que só pode ser compreendido de maneira eterna[.]

Segue-se imediatamente do preced:[ente][.]

§ 77. Na arte, o lado real do gênio, *o:[u]* aquela unid.[ad]e que é *formaç.*[ã]o-em-um *do infin[ito] no fin[ito]*, pode ser chamado de poesia, em sentido estrito; o lado ideal, ou aquela unidade que é formaç.[ã]o-em-um do fin[ito] no infin[ito], pode de preferência ser chamada de arte.

§ 78. Em sua absolutez a poesia compreende *em si* a arte; a arte, a poesia[.] É claro a partir de todo o preced[ente]. Também se segue imediatamente do § 28.

17. "O ponto divino": parece faltar alguma coisa no texto, pois a declinação está incorreta. (N.T.).
18. Realização traduz *Wirkung*, obra de arte *Kunstwerk*. (N.T.).

§ 79. A primeira das duas unidades, aquela que é formação-em-um do infin[ito] no fin[ito], se exprime na obra de arte principalmente como sublimidade; a segunda, que é formaç[ão]-em-um do fin[ito] no infin[ito], principalmente como beleza.

§ 80. O sublime, em sua absolutez, compreende o belo, assim como, em sua absolutez, o belo compreende o sublime.

Corresponde ao § 78.

§ 81. A mesma oposição das duas unidades se exprime na poesia, considerada por si, mediante a oposição entre ingênuo e sentimental.

O sentimental designa somente a direção oposta em sua não-absolutez, e somente na oposição com o sentimental a poesia surge como ingênua; no poeta ingênuo, o objetivo domina; no sentimental, o sujeito aparece como sujeito.

§ 82. Em sua absolutez, a poesia não é em si nem ingênua, nem sentimental[.]

§ 83. Considerada por si, a oposição de ambas unidades na arte pode se exprimir somente como estilo e maneira[.]

Também a maneira é somente o não-absoluto numa direção, e o estilo surge igualmente como estilo apenas na oposição à maneira. Também essa oposição é, como a precedente, mera oposição no fenômeno.

CONSTRUÇÃO DAS FORMAS ARTÍSTICAS

§ 84. *Teorema*[19]. No fenômeno, o Absoluto novamente acolhe a si mesmo nas duas unidades como potência, e as torna o particular.

§ 85. O Absol[uto], como princípio da arte, se revela no particular, quando novamente acolhe as duas unidades como potência e as torna forma.

19. No parágrafo correspondente do curso de Würzburg, "teorema" (*Lehrsatz*) aparece como "lema" (*Lehnsatz*). (N.T.).

Segue-se imediatamente do § 84. Nossa construção se volta agora para a diferenciaç.[ã]o do Absol[uto], segundo a forma, assim como antes segundo a essência.

Também a unid.[ade] ideal tem, como ideal, de se tornar de novo real na arte. Pois o real é a destinação universal da arte.

§ 86. *Teorema*[20]. A primeira unidade o:[u] unidade real, acolhida novamente como potência, é matéria.

§ 87. A arte, se acolhe novamente a unid.[ade] real como potência, se torna a matéria para o corpo ou para a forma.

1. A arte, no aspecto indicado, deve ser determinada, em universal, como arte formante o:[u] plástica.
2. A arte plástica é o lado real do mundo da a[rte][.]

§ 88. A unid.[ad]e ideal, acolhida novamente como potência e como tal intuída realmente, é palavra o:[u] linguagem.

A unid.[ad]e ideal, acolhida como potência, não pode ser, em sua idealidade, forma da arte (§ 85[)]. Corolário: intuída realmente, ela é linguagem. Prov[a]: faz parte da fil[osofia] univ[ersal][.]

§ 89. A arte, se também toma novamente na forma a unid[ade] ideal como potência, é arte da elocução.

A arte da elocução é o lado ideal do m[undo] artístico[21], § 87[.]

§ 90. *Teorema*[22]. Com o acolhimento de ambas unidades como forma particular o:[u] potência, as unidades nelas compreendidas também são imediatamente postas como diferenciadas.

§ 91. Em cada uma das duas protoformas da arte retornam necessariamente todas unidades, a real, a ideal e aquela onde ambas são um, esta última como imagem da unid.[ad]e, uma vez que é pura e simplesmente absoluta.

Se chamamos a primeira unid.[ad]e o:[u] potên[c]ia de [unidade] da reflexão, a segunda de unidade ou potência da subsunção, então podemos denomi-

20. Cf. nota anterior. (N.T.).
21. Diferentemente de Behler, que lê "obra de arte" (*Kunstwerk*), a leitura correta parece ser "mundo artístico" (*Kunstwelt*), como indica a referência ao § 87 e a passagem correspondente da versão de Würzurg. (N.T.).
22. Cf. acima nota 18. (N.T.).

nar a terceira como potência da razão. A partir disso fica claro como a construção da fil[osofia] da arte de fato nada mais é que a construção do próprio universo na potência da arte.

MÚSICA

§ 92. A absol[uta] formaç[ão]-em-um do infin[ito] no fin[ito], acolhida como potência no interior da matéria, é sonoridade.

Na matéria, a formaç[ão]-em-um do fin[ito] no infin[ito] se exprime na primeira dimensão; na matéria, porém, esta está em indiferença com a segunda dimensão. A filosofia da natureza demonstra que, como potência, ela surge realmente como magnetismo, idealmente como sonoridade. A exigência de que essa unid[ade] surja como ideal e, no entanto, ao mesmo tempo realmente, é por isso somente satisfeita pela sonoridade, que, d.[e] um lado, é inteiramente real, d.[e] outro, porém, em sua realidade, um puralmente ideal. A condiç[ã]o da sonoridade é que o corpo seja arrancado da indiferença, e a sonoridade mesma nada mais é que a tendência para o retorno à identidade. O ouvido é o retorno da expansividade do som à identidade.

§ 93. A formaç[ã]o-em-um do infin[ito] no fin[ito] acolhe a si mesma na arte como potência somente para expor a si mesma como absoluta.

Pois o obj.[etivo] na arte é exposiç[ã]o do Absol[uto], como foi demonstrado.

A forma artística em que a unidade real toma a si mesma, como potência, para símbolo de sua exposição é a música.

§ 94. A unid.[ad]e real, intuída como real, aparece sob a forma univers.[al] do espaço; intuída idealmente o[u] como a própria formaç[ã]o-em-um ativa, sob a forma univ[ersal] do tempo.

1. A música é, como arte, originariamente subordinada à primeira dimensão, o:[u] tem originariamente apenas uma dimensão.

2. A forma necessária da música é a sucessão. Pois tempo é a forma univ:[ersal] do real intuído com ideal[.]

N. B. Acolhimento do real no ideal = consciência-de-si = princípio do tempo. Consciência-de-si intuída realmente como potência = palavra (§ 88)[.] A palavra é um ideal intuído de maneira inteiramente real, a sonoridade é um

real intuído de maneira inteiramente ideal. Mas o magnetismo na matéria = sonoridade, corresponde à consciência-de-si.

' *N. B. Musica est raptus animae se nescientis numerare*[23]. Pitágoras também a denomina um enumerar.

§ 95. A música, como forma na qual a unid.[ade] real acolhe a si mesma como símbolo, de novo compreende necessariamente todas as unidades em si.

Segu[e-se] imediatamente do § 93.

§ 96. A formaç[ã]o-em-um da identidade na diferença, compreendida de novo na própria música como unid.[ade] particular, é o ritmo.

O ritmo é a música na música; pois a particularid[ade] é fundada em que é formaç[ã]o-em-um da unid.[ade] na multiplicid.[ad]e, mas essa formaç[ã]o-em-um, se é de novo acolhida como potência na própria música, é o ritmo.

§ 97. Em sua perfeição, o ritmo compreende em si, necessariamente, a outra unidade, que nessa subordinação é, na significação mais universal, modulação.

Pois o ritmo, em sua absolutez, é toda a música (§96, corolário)[.] Modulação, porém, é a arte de manter a identidade do som na diferença qualitativa, tanto quanto o ritmo a mantém na diferença quantitativa[.] Ambas unid.[ade]s, ritmo e modul.[açã]o, se relacionam como unid.[ad]e qualitativa e quantitativa; aquela é a unid[ad]e para a reflexão, esta para a subsunção. Cada qual, em sua absol[ute]z, compreende a oposta[.] Ritmo, se compreende a modul.[açã]o, é toda a música.

§ 98. A terceira unidade, na qual as duas primeiras são equiparadas, é a melodia.

A melodia é, portanto, o próprio ritmo absol[uto], e por meio dela a música é determinada para a intuição.

O ritmo é a potência dominante na música. A música rítmica, o:[u] a música na medida em que suas três unidades estão subordinadas à do ritmo, é a música antiga. O característico da música moderna é a harmonia, que é justamente a oposição à melodia rítmica da Antigüidade, completamente perdi[da] na música moderna.

23. "Música é um arrebatamento da alma inconsciente de seu próprio enumerar". (N.T.).

§ 99. À melodia, que é subordinação das três unid.[ade]s da música à primeira, se opõe a harmonia, como subordinação das três unid.[ade]s à segunda. A harmonia está para a melodia, assim como a unid[ad]e ideal está para a real: sua oposição é meramente formal; segundo a essência, cada uma é toda a própria unid.[ad]e indivisa, e em sua absolut.[e]z cada qual compreende a oposta. Na música rítmica, a unid.[ad]e da diferença é formada-em-um, na harmônica a diferença é acolhida na unid.[ade], e nela a diferença aparece como alegoria do infin:[ito].

§ 100. As formas da música são as formas das coisas, tais como são na matéria eterna como o em-si delas, são as formas intuídas realmente.

Segundo o § 35, em Deus o universo existe como obra de arte, e a arte expõe as coisas no real como são em Deus. Na música é objetivada a absol[uta] formaç[ã]o-em-um do infin[ito] no fin[ito]; pelo § 93, essa formaç[ã]o-em-um mesma é acolhida na diferença relativa. Essa formaç[ão]-em-um, em sua absol.[ute]z, é a matéria eterna, se se acolhe como potência, e aparece mediante coisas que existem particularmente. À potência da matéria, como potência na natureza, deve ser equiparada, na arte, a música. A forma que as coisas materiais existentes têm na matéria eterna como o em-si delas, é a equiparação das duas unidades no [...][24] A música expõe realmente essa equiparação das duas unidades, e as formas da música etc.

Se as coisas que são como Idéias, como universos, na matéria eterna, também guardam ainda no fenômeno o caráter das Idéias, então as formas da música também são as formas do ser e da vida do corpos celestes como tais. A música é o ritmo do universo visível intuído puramente como forma. O primeiro criador d.[a] doutrina da música foi Pitágoras, cujas idéias, porém, foram bastante falseadas e mal entendidas. Ritmo é a força centrífuga, harmonia é a força centrípeta dos corpos celestes, consideradas na potência da arte. O caráter da arte antiga, absoluta, considerada em sua particularidade, é expansividade para fora; a arte moderna é centrípeta e traz o caráter da nostalgia.

24. A frase está incompleta no manuscrito.

ESTÉTICA DE SCHELLING
N. 2

PINTURA[25]

§ 101. *Lema*. A unidade ideal ou formação-de-volta do finito no infinito, se é compreendida na unidade real, aparece como luz —

Na unid.[ad]e real domina a forma, a multiplicidade; na ideal, a unidade; mas essa unidade ideal está no interior da matéria, pois é o recolhimento do finito no infinito irrompendo no interior da matéria eterna. Essa unidade é, por isso, subordinada à forma universal do espaço, que a luz preenche idealmente, sem o preencher realmente[.] Na luz, todos os atributos da matéria retornam idealmente.

A condição da sonoridade é que o corpo seja arrancado pelo movimento de sua indiferença; e a sonoridade é ela mesma apenas o retorno à indiferença consigo mesma. Na sonoridade, o finito da coisa está vinculado ao infin[ito] somente de maneira relativa; a luz é o lado absoluto de todas as coisas corpóreas. A luz aparece somente na oposição, que é condição de todo aparecer. A luz absoluta não aparece. Somente na oposição e unidade com o corpo a luz pode aparecer como ideal. Entre luz e corpo não há relação causal, mas o que os vincula é a gravidade, que retorna na potência superior.

25. No manuscrito, a palavra PINTURA aparece depois do número 101. (N.T.)

A luz só pode aparecer como luz na oposição com o real ou com a não-luz e, por conseguinte, somente como cor [.].

Pois luz vinculada com não-luz é luz turva ou cor. O corpo se separa da luz, na proporção em que se separa da totalidade dos corpos. O máximo dessa separação ocorre nos metais, nos quais a particularidade como coesão — sonoridade — se apresenta no máximo. A luz é o esquematismo absoluto da corporeidade. Na produção das cores a luz, como um fator simples, entra em conflito com a força de gravidade; o producente da luz é aquilo em que luz e corpo são de novo um na série. As cores são esquematismos particulares das coisas corpóreas determinadas. Estão, por isso, sob o domínio da oposição e são produzidas originariamente como totalidade.

Aquilo em que luz e força de gravidade são um é o organismo; no organismo, luz e força de gravidade surgem como acidentes e, respectivamente a estas, ele é o substancial. O organismo é, portanto, o intuinte, pois é aquilo em que o intuir e a matéria são indiferenciados. Toda espécie de indiferenciação é indicada no organismo por um sentido particular e, assim, com o som ao mesmo tempo se deduz o sentido da audição, com a luz e as cores, o sentido da visão.

§ 102. Aquela forma artística que toma por símbolo a unidade ideal em sua diferenciação é a pintura.

Segue-se imediatamente do preced[ente][.]

§ 103. A forma necessária da pintura é sucessão suprimida.

Segue-se do conceito de tempo, o § 94.

Depois do que já foi demonstrado na proposição 16, o Absoluto só é conhecido na unidade das duas unidades. Toda forma da arte tem, por isso, de expor sua unidade integrada por unidade oposta a ela. Assim como a música transporta a unidade real para a ideal, assim também a pintura transporta a ideal para a real.

1. Como arte, a pintura está originariamente subordinada ao plano.

2. A pintura é a primeira forma artística que expõe figuras. Pois figura é delimitação da identidade.

3. Além dos objetos, a pintura ainda tem de expor o espaço como tal.

O produto está no espaço, e não tem o espaço em si.

4. Assim como, no todo, a música está subordinada à reflexão, assim também a pintura está subordinada à subsunção.

5. A pintura é, no todo, uma arte qualitativa, como a música, no todo, uma arte quantitativa[.] Pois a pintura se baseia na oposição qualitativa entre realidade e negação.

§ 104. Na pintura se repetem todas as formas da unidade, a real, a ideal e a indiferença de ambas.

Essas formas particulares, se retornam na pintura, são desenho, claro-escuro e colorido. Estas são as três categorias da pintura. O desenho é separação da identidade; o claro-escuro, recondução a ela; no colorido, ambos se interpenetram. O claro-escuro é a pintura na pintura; o desenho, o ritmo nela. O desenho é aquilo que em geral eleva a pintura à *arte*; ela se transforma em *pintura* pelo colorido. A pintura só pode ter uma maneira de ver; por isso, o desenho tem de ser perspectivo. Todo quadro é esboçado desde um único ponto de vista e deve ser observado unicamente a partir dele; este se deixa reduzir a três pontos: o ponto de fuga, o horizonte e o ponto de distanciamento. Cada quadro tem somente um ponto de fuga, um horizonte e um ponto de distanciamento. A perspectiva linear trata desses três pontos. A pintura antiga se diferencia da moderna na perspectiva linear; os antigos se atinham somente ao necessário, os modernos desenvolveram a perspectiva linear até a máxima ilusão e, com isso, deram uma existência independente àquilo que nela era contingente e inessencial. Para os antigos, portanto, a perspectiva linear era o que é, meio para a correção e nada mais; e em geral jamais consideravam a ilusão como fim da arte. O ofício do artista é o desvelamento do mistério interior da natureza; a verdade artística, por isso, não consiste na imitação, mas na exposição da Idéia da natureza em sua produção, a qual Idéia só incompletamente se manifesta em seus produtos; proporção. A essência da pintura é beleza; só tem de expor o essencial, e somente quem nada conhece do caráter simbólico da pintura pode exigir mais do que indicação simbólica daquilo que está fora do essencial. Precisamente porque e à medida que se distancia do contingente, o desenho se aproxima do ideal, que é justamente a própria essência verdadeira e absoluta, distante das condições empíricas. Do desenho ainda se exigem expressão e composição (ambas em significação técnica)[.] Expressão é exposição do interior pelo exterior. A composição visa tornar o espaço algo que não é inessencial. Exige simetria ou relativo equilíbrio interno das duas metades do quadro, e agrupamento das figuras, que determina simultaneamente a dependência do particular ao todo, sua posição e, em contrapartida, sua autonomia. Agrupamento é a síntese do espaço com o objeto. A principal lei do agrupamento é a triplicidade; a mais bela forma do agrupamento é a piramidal, cultivada particularmente por Corregio. O maior mestre no desenho é Michelangelo, cujo Juízo Final é sem dúvida o máximo que o desenho produziu. Sobre o claro-escuro, v[ejam-se] os escritos d.[e] Mengs. Claro-escuro é o acolhimento na identidade[.] Nele entra sobretudo a perspectiva aérea, que trata a diminuição sucessiva do claro-escuro com a ampliação da distância.

O criador da doutrina da perspectiva aérea é Leonardo da Vinci, em continuidade a quem foi desenvolvida sobretudo por Corregio e Ticiano. A perspectiva aérea é menos observada pelos pintores da Antigüidade, e também pelos pintores mais antigos dentre os modernos, tais como Pietro Perugino, o mestre de Rafael, e o próprio Rafael.

O claro-escuro é aquilo que é propriamente mágico na pintura. Somente pelo claro-escuro se pode alcançar a aparência de corporeidade. Na pintura, a aparência é a própria verdade. A despeito dessa identidade entre verdade e aparência na pintura, a aparência é subordinada à verdade, ou a verdade à aparência, e o próprio ideal é elevado ao necessário, de tal modo que a identidade da verdade absoluta ou simbólica com a aparência é desenvolvida até a ilusão ou verdade empírica. Aquele é o estilo antigo, este o moderno, no qual principalmente Corregio é mestre, porque o princípio romântico é o que mais altamente se expressa na pintura. Aquele estilo é o estilo austero, elevado, para o qual há uma exigência absoluta, porque nele a aparência está subordinada à verdade; este, o estilo da graça. Do gênero de estilo austero, havia entre os gregos os pintores Parrásio e Apeles[26], este último, principalmente, chamado de o pintor das graças; entre os modernos, Rafael e Michelangelo.

Se se observa a particularidade da pintura, nela, com efeito, o claro-escuro é a potência dominante e, nessa medida, Corregio marcaria o ponto mais alto nela. Mas o modo superior de contemplar é ver a própria arte na forma artística particular, e é em Rafael que a pintura se expõe em sua absolutez.

O claro-escuro se refere ao efeito universal da luz no plano, que produz a aparência de corporeidade. A terceira forma, o colorido, se refere à terceira dimensão, é a corporificação da luz. Essa identidade do corpo e da luz já não visa aqui a mera aparência de corporeidade, como no claro-escuro. A tarefa suprema do colorido é a carne, o caos de todas as cores. O grande mestre na identificação da luz com a matéria é Ticiano. Uma outra exigência do colorido é a harmonia das cores, que não visa um equilíbrio quantitativo, mas sim a qualidade delas, e tem de ser buscada e investigada no próprio sistema das cores. As cores em geral surgem na luta da luz contra a noite; o corpo é negação da luz — desenho, contorno. No claro-escuro se produz a aparência de corporeidade, e no colorido a matéria se indiferencia com a luz.

A música expõe o vir-a-ser das coisas, a pintura, as coisas existentes na identidade. A pintura é a que primeiro expõe figuras. Do mesmo modo, os obje-

26. Comparar com a versão do Curso de Würzburg, p. 537. (N.T.).

tos da pintura são diferentes segundo as mesmas leis pelas quais se diferenciam as três formas dela. O objeto, se cai fora da luz, é de espécie inorgânica (natureza-morta) — de espécie orgânica, mas imóvel (quadros de flores e de frutas), orgânica e móvel (quadros de animais), todas as quais espécies podem se chamar obras de arte somente se são alegóricas e significativas. Nos quadros de paisagem se expõe a própria luz, e aqui o espaço não é algo exterior. Mas toda paisagem tem sua unidade apenas no subjetivo, e por esse seu caráter, pela intransponibilid.[ad]e do acidental e da necess.[i]dade da ilusão nela, a pintura de paisagem se afasta ao máximo do caráter universal da pintura e se aproxima da potência mais baixa, a música. Do mesmo modo que o objetivo domina nos gêneros antes indicados, o subjetivo domina na pintura de paisagem. Nela se depende principalmente da perspectiva aérea, portanto, do nível mais baixo do claro-escuro, para o grau de aprimoramento em que também o acidental é elevado a necessid.[ad]e: o grau supremo da mistura de cores está onde a cor é interior, viva, orgânica e móvel; como isso só ocorre na constituição do ser humano, a figura humana é o objeto supremo da pintura. Aqui entra o retrato, se não é meramente imitação, mas sim intérprete da natureza e, quando compreende toda a vida num momento, apossa-se da verdade absoluta, afastando-se do meramente empírico. O máximo a que o espírito se esforça por produzir são Idéias. Segundo seu caráter mais íntimo, a pintura, como arte totalmente ideal, é alegórica, subordinada à aparência. O alegórico é a significação do universal mediante o particular; essa conexão, porém, tem de ser necessariamente objetiva e não existir meramente no sujeito, por meio do que a alegoria se distingue do hieróglifo, que, aliás, é meramente filho da necessidade. Ou a alegoria é acréscimo ao quadro histórico, acréscimo esse que, no entanto, só ocorre onde um ser originariamente alegórico intervém no objeto como ser histórico; ou o quadro é, por seu surgimento, alegoria. A lei suprema é, sempre, beleza, é que se evite toda fealdade. A alegoria é de espécie física ou moral. Entre os antigos, que só conheciam a virtude heróica, esta última espécie devia divergir bastante dos nossos conceitos. Todas as virtudes passivas, como a humildade, a paciência, o arrependimento, por exemplo, de Maria Madalena, só podem ser encontrados nas obras de artes modernas; da mesma forma que os vícios, que os antigos não expunham. Apenas um quadro famoso de Apeles, que expõe a Difamação, é mencionado por Luciano. Outras qualidades morais eram indicadas pelos antigos mediante referências mais remotas, por exemplo, a discrição pela rosa. Das alegorias morais fazem parte todas as que se referem a situações humanas. Por meio da alegoria e do simbólico, a pintura se elevou até as mais altas regiões do supra-sensível. À falta de pinturas antigas temos de nos ater aos baixos-relevos antigos etc., que estão no limite da pin-

tura e da escultura, e têm de ser para nós o cânon da alegoria antiga. Da alegoria histórica [se] servem sobretudo artistas modernos. O quadro simbólico é a potência mais alta do alegórico; não significa o universal, mas é o universal, sem perder sua significação. O quadro simbólico tem por objeto, ou algo puramente humano, como a Caritas[s], ou algo intelectual, por exemplo, a *Escola de Atenas* de Rafael, ou, finalmente, um objeto ao mesmo tempo mitológico e alegórico, por exemplo, Jesus, Maria Madalena etc. Sob a denominação de quadro histórico se costuma compreender tudo aquilo que até agora chamamos de quadro alegórico e simbólico. O quadro histórico é simbólico por expor Idéias em si, e por passar do mundo do fenôm.[en]o ao mundo prototípico. A mente humana é espelho das Idéias — sobretudo na indiferença do rtepouso. O estilo do repouso é oposto àquele que os antigos chamavam de parentirso. Modelo no grande estilo do repouso é Rafael; v[eja-se] seu *Átila*.

Para o artista, é também uma questão muito importante saber por que meios artísticos um objeto pode ser exposto pictoricamente, de modo a poder ser reconhecido como esse objeto. O simbólico do quadro histórico retira nossa questão da esfera da realid.[ad]e empírica. Em quadros que são históricos pela intenção, o artista não deve acolher nada que esteja fora do próprio âmbito da história. Em geral não é apenas a preocupação de ser entendido que impõe ao artista a lei de se manter puramente no interior do âmbito universalmente válido da história. Pois são somente esses objetos que em geral merecem ser expostos. O princípio de toda a investigação é que o conhecimento empírico-histórico tenha de ser algo contingente na fruição do quadro histórico, e que a fruição artística se encontre totalmente no interior dos limites da arte.

O valor absoluto da obra de arte reside puramente em seu caráter artístico, que é ser bela, verdadeira, universalmente significante. Quando se encontra em seu ponto mais alto, na pintura histórico-simbólica, a pintura engendra seu maior inimigo, as bambochatas. Na realidade, os primeiros que pintaram bambochatas ainda eram mestres em seu gênero; o abismo mais profundo da pintura é o quadro histórico de *Carricalus*[27] de Hogarth. Se os pintores de bambochatas eram mestres em seu gênero, Hogarth era uma natureza de todo vulgar, que, ao invés de fazer brincadeira picante, preferia moralizar, e em geral foi um remendão em todos os gêneros da pintura.

§ 105. A pintura tem de expor seus objetos como formas das coisas, tais como estão prefiguradas na unidade ideal.

27. A referência é imprecisa. Pode se tratar talvez de "caricatura" ou do imperador romano Caracalla. (N.T.).

A pintura visa, portanto, sobretudo a exposição de Idéias como tais. A pintura expõe as Idéias como tais; a música, como ser.

§ 106. De todas as artes plásticas, a pintura é a que mais tende para o alegórico. Pois somente pode expor as Idéias como Idéias por meio de objetos, quando faz estes significar aquelas.

1. Uma vez que não expõe todos os objetos em geral imediatamente e em-si mesmos, mas por meio da aparência deles, a pintura é universalmente alegórica[.]

2. Referida a si mesma ou em si mesma, ela é, porém, de novo necessariamente alegórica e simbólica, assim como também pode ser esquematizante.

Uma vez que o ideal que domina em geral na pintura é o da pintura moderna, daí é compreensível como, de todas as artes superiores, foi a pintura dos modernos que se desenvolveu a um nível superior.

§ 107. A pintura é meramente alegórica naqueles objetos que não podem ser expostos em função deles mesmos.

Esses objetos são a natureza-morta, os quadros de flores e de frutos, assim como os de animais, que, mesmo quando não são pensados alegoricamente, todavia, enquanto são obras de arte em geral, teriam de ser alegóricos segundo seu conceito.

§ 108. A pintura é meramente esquematizante na paisagem.

§ 109. No interior de seus limites, a pintura se eleva ao simbólico, se o objeto exposto não apenas significa, mas é a Idéia[.]

§ 110. O gênero mais baixo do simbólico é aquele em que a arte se contenta com o simbólico que o objeto natural possui em si e por si, isto é, em que ela é mais ou menos imitante.

Já que a natureza não tem algo verdadeiramente simbólico para mostrar, a não ser a figura humana, o caso suposto aqui é o do retrato.

§ 111. O nível superior do simbólico é onde o simbólico da natureza se torna novamente a condição de uma significação ainda mais alta.

§ 112. Se do simbólico da natureza se faz somente a alegoria da Idéia superior, surge o alegórico do gênero superior.

§ 113. A pintura é pura e simplesmente simbólica, se exprime de tal modo Idéias absolutas no particular, que aquelas e este são absolutamente um.

§ 114. A pintura, como pura e simplesmente simbólica, pode se chamar universalmente histórica, a saber, se o simbólico, ao significar um outro, simultaneamente o é ele mesmo e tem, portanto, uma existência histórica independente da Idéia.

§ 115. O quadro histórico é simbólico-histórico[28] onde a Idéia é o primeiro, e o símbolo é inventado para expô-la.

Por exemplo, o *Juizo Final* d.[e] Michelangelo, a *Escola de Atenas* e o *Parnaso* de Rafael.

§ 116. O quadro é histórico-simbólico, se o símbolo ou a história é o primeiro, e dela se faz a expressão da Idéia.

§ 117. O simbólico ocorre no quadro à proporção em que é alcançada a expressão do Absoluto.

§ 118. A primeira exigência para o quadro simbólico é, por isso, adequação das Idéias, supressão da confusão no concreto.

Esta é a simplicidade elevada de Winckelmann.

§ 120. Uma vez que beleza é o simbólico em si e por si e absolutamente, beleza é a lei suprema da exposição pictórica.

§ 121. A pintura pode expor o baixo somente se ele, como oposto da Idéia, é todavia novamente reflexo dela e, portanto, o simbólico ao avesso.

Isso é, universalmente[,] o cômico.

28. A tradução optou por manter o hífen entre *symbolisch* e *historisch*, como ocorre na versão de Würzburg. (N.T.).

FIM DA PINTURA
ESTÉTICA DE SCHELLING

(APÊNDICE) OPOSIÇÃO DO PAGANISMO E DO CRISTIANISMO

No paganismo, a própria unidade do finito e do infinito é intuída no real, no finito. O dominante nele é a forma, o princípio da figuração. O mundo dos deuses gregos e cada figura isolada nele são, em sua idealidade, reais, e nele o real é o predominante. A mitologia grega é a apoteose da natureza e da humanidade. O pólo oposto do paganismo é o dominante no cristianismo. Nas mitologias do oriente, o infinito é inteiramente preponderante. Testemunhos disso são dados pelos livros do Zenda-Avesta e outros documentos. Também na Grécia encontramos nos mistérios, que são todos de origem oriental, vestígios do ideal dominante. Mas objetividade é sempre o caráter prevalecente da Antigüidade. Com o cristianismo começa um novo mundo. Quanto mais compreensível nos for a origem do cristianismo por seu lado histórico, tanto mais evidente nos será ao mesmo tempo a necessidade pela qual já desde cedo os elementos históricos e filosóficos dele tiveram de tender para a objetividade. O fundador do cristianismo não pensava certamente em difundir sua doutrina além dos limites de sua pátria, onde, como parece, mantinha vínculo com os essênios, mas já nos primeiros guias da nova doutrina, entre os quais se deve contar sobretudo Paulo, e certamente com muito mais razão do que Pedro, embora a Igreja posterior o veja como o ancestral dela, surgiu a idéia de tornar a doutrina de Cristo mundialmente hegemônica. Daí o rigor com que se ati-

nham à letra, com que resistiam a toda interpretação filosófica etc. Na época em que, com Roma em declínio, o mundo antigo e seu esplendor se apressavam visivelmente para o fim; em que, do longínquo norte, inúmeras hordas selvagens e estranhas invadiam, como emissários da morte, os países cultivados, e a humanidade, na atmosfera abafada que a cercava, ansiava nostalgicamente pelo esplendor do mundo novo, era chegado o momento em que a doutrina da nostalgia e da esperança tomaria conta de todas as mentes, e em que o mundo, cansado do objetivo, teria de se dirigir para o infinito. Desde os tempos de Constantino, o cristianismo conquista a supremacia no Império Romano, e o novo mundo desperta das ruínas do antigo.

No cristianismo, o ideal é o dominante, e assim como o paganismo em sua ideal-realidade é natureza, o cristianismo é queda da natureza. No cristianismo, todo o finito é alegoria do infinito, no qual ele mesmo desaparece. Assim como a forma domina no paganismo, e domina justamente porque o infinito está no próprio finito, porque a rebelião do finito contra o infinito lhe dá o caráter da sublimidade, assim também, ao contrário, o informe é dominante no cristianismo, e beleza o caráter próprio da poesia do cristianismo. No paganismo, tudo é presente, e ele mesmo está sob o esquema do espaço; o cristianismo está sob o esquema do tempo. O caráter histórico, ético, do cristianismo está radicalmente fundado na necessidade de sua natureza. O cristianismo surgiu no tempo e deixou para trás os milagres do mundo antigo. O mundo, entregue à objetividade e afastado[29] do princípio ideal, se reunifica com Deus, porque Deus, por deliberação tomada desde a eternidade, se torna de novo o próprio homem e assume natureza terrena. Aqui se mostra de maneira bem evidente a oposição entre paganismo e cristianismo, pois aquele se manifesta como divinização da humanidade, este, como encarnação de Deus. O filho terreno de Deus, que nasce no tempo, suporta sofrimentos e morre de modo ultrajante, torna a humanidade novamente partícipe de Deus e ao mesmo tempo, ao aniquilar, como o verdadeiro infinito, o elemento infinito[30] do mundo antigo, marca os limites entre o mundo antigo e o novo. Também na mitologia pagã Prometeu é símbolo da humanidade entregue aos sofrimentos do tempo; mas Prometeu é deus e a humanidade divinizada. Assim como o paganismo se

29. "*Abtrünnig*": é o adjetivo (formado do verbo "*trennen*", separar) que, em alemão, qualifica o "renegado", o "apóstata". (N.T.).

30. Se se compara essa passagem com o trecho correspondente da versão de Würzburg (p. <432>), talvez se deva fazer aqui justamente uma leitura oposta: o "verdadeiro infinito" vem para aniquilar "o elemento finito". (N.T.).

expõe no ser, o cristianismo se expõe no agir: no cristianismo, o finito é acolhido no infinito e, por isso, seu caráter é moralidade.

Aqui surge necessariamente a questão: como a poesia do cristianismo solucionou a tarefa que a poesia do paganismo havia solucionado no mundo dos deuses? Temos de responder: os deuses do cristianismo são as figuras que surgiram e desapareceram no tempo, nas quais Deus se revelou. Essas figuras são fixadas internamente pela fé, exteriormente pela exposição. A Idéia da Trindade num ser divino, que tanto se afirma na religião terrena quanto também se exprime na filosofia de Platão, é certamente a Idéia principal do cristianismo, mas é puramente filosófica. O filho de Deus encarnado é símbolo do Deus submetido e entregue aos sofrimentos do tempo; a mãe de Deus é símbolo da natureza eternamente geradora e eternamente virginal. Mas essas significações já originariamente se perdem no cristianismo, que se afastou da natureza e se inclina inteiramente ao ideal.

Também os anjos, os filhos primogênitos e mais esplêndidos de Deus, são figuras pouco delimitadas e se confundem umas com as outras; mais mitológica é a queda de Lúcifer, que é símbolo do princípio natural, queda cuja violência é moderada pela encarnação de Deus e caminha para o seu fim.

O cristianismo, uma vez que nele o finito é acolhido no infinito, é necessariamente Igreja e catolicismo. Todos os fenômenos finitos nele são partes do grande espetáculo, e nele todos participam dos mistérios. Como Igreja católica, acolhe em si todos os elementos, e disso a história do culto católico proporciona os testemunhos mais notáveis. Mas, assim como no cristianismo todo finito se dissipa no infinito, a Igreja católica também teve de gerar, de si mesma, o seu destruidor, o protestantismo, com a existência do qual ela é suprimida como católica. No protestantismo o próprio cristianismo se extingue, porque nele perde seu caráter histórico.

Uma vez que nele o ideal é dominante, o cristianismo exige revelação e profetas, de que não precisa o paganismo, onde impera o presente. No cristianismo, o infinito se revela na boca dos profetas sagrados e nos milagres, que na Igreja católica jamais cessam.

ESQUEMAS E FIGURAS

ORGANIZAÇÃO INTERNA DE UM SISTEMA DA FILOSOFIA SEGUNDO O MÉTODO DE SCHELLING

Potência do Absoluto

NÍVEL DA RAZÃO, POTÊNCIA DO ETERNO
Filosofia em Geral

Ideal da Liberdade
FILOSOFIA MORAL

Ideal da Necessidade
FILOSOFIA DA NATUREZA

Pólo Positiv[o] do mundo inteligível — Ponto de Indiferença — Pólo Negativ:[o] do mundo sensível

Idéias Ciências — Virtude Ética — Beleza Estética — Verdade Física

NÍVEL DO ENTENDIMENTO

Conceitos Doutrinas — Direito Doutrina do Direito — Dever Doutrina dos Deveres

POTÊNCIA DO INFINITO

Organismo da Arte Poesia — Organismo da Natureza Plástica — Espaço Matemática — Tempo Química

NÍVEL DAS REPRESENTAÇÕES

Em Vista do universal	Direito Natural	Dever Natural
Em Vista do Particular	Direito Público	Dever Social
Em Vista do Singular	Direito Privado	Dever de Auto-conservação

POTÊNCIA DO FINITO

Poesia	Astrognosia	Análi.[se] do infinito	Processo químico
Artística	Geognosia	Geometria	Eletricidade Galvanismo
Mímica	Organologia	Aritmética	Magnetismo

N.B.: "Segundo essa tabela existe apenas um sistema da filos.[ofia], que se forma no ponto de indiferença entre fé e conhecimento."

DIVISÃO SISTEMÁTICA DAS BELAS ARTES

Elas expõem:

I. PARA O SENTIDO INTERNO
(pela *linguagem*)
POESIA

(Métrica Rítmica) — Arte do Verso — Modulação da voz pelos pensamentos e sentimentos

POESIA ÉPICA — POESIA DRAMÁTICA — POESIA LÍRICA

II. PARA O SENTIDO EXTERNO

a) *da visão*
perdurando no espaço
através de *imagens*
ARTES PLÁSTICAS

Extensão — Figura — Limitação

Real em todas as dimensões do espaço PLÁSTICA ou escultura circular — semi-elevada sobre um plano BASSRILEVO ou escultura semicircular — *Aparente* num plano

PINTURA
Desenho contorno arredondamento por luz e sombras — Colorido Cores — Materiais claro e escuro

c) *da visão e audição ao mesmo tempo*
movendo-se no espaço
através de *figuras vivas*
ARTE DRAMÁTICA

Repouso Belo jogo das figuras DANÇA — Movimento Jogo das figuras Jogo expressivo das figuras MÍMICA

Dança Mímica ARTE DRAMÁTICA ou BALÉ — Mímica Poesia DRAMA ou ESPETÁCULO[1] — Mímica Lírica MELODRAMA ou MUSICAL

VÍNCULO DE TODOS OS TRÊS
ÓPERA

b) *da avaliação*
passando no tempo,
através de *sons*
ARTES MUSICAIS

MELODIA
Melodia — Harmonia
MÚSICA
Música — Poesia
LÍRICA

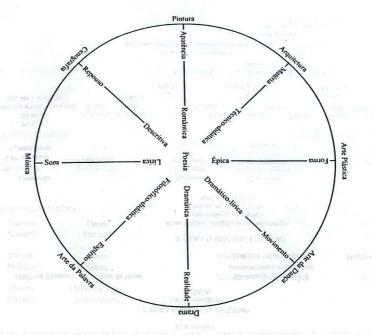
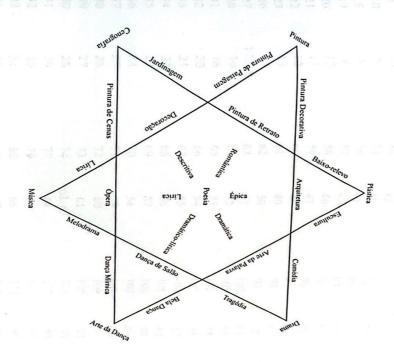
Belas-artes inautênticas
nas quais a beleza é considerada por outros fins.

plásticas
plásticas – ARQUITETURA – uso
JARDINAGEM – agradabilidade
pictóricas PINTURA CÊNICA – (ilusão ótica)

da palavra
RETÓRICA – (persuasão)
POESIA DIDÁTICA – (ensaio)

1. *Schauspiel*: também drama ou peça dramática.

Figura 1

Figura 2

nele se pode comprovar a originalidade e a força de sua reflexão. Schelling mostra que o centro vital da criação poética e artística pulsa na mitologia. A radicalidade dessa descoberta não se restringe à arte, mas desencadeia também uma mudança profunda no modo de conceber a filosofia, mudança a partir da qual mito e *lógos* já não serão pensados como formas antagônicas ou até excludentes, mas como formas necessariamente complementares de compreensão do mundo.

Ainda na forma de manuscrito – o texto só viria a ser publicado depois da morte do autor –, a *Filosofia da Arte* teve forte repercussão. De posse de uma cópia que fizera ao assistir ao curso em Jena, o escritor inglês Henry Crabb Robinson pôde ministrar aulas de filosofia alemã a Madame de Staël. Não é, por isso, um exagero pensar que muito do que viria a ser o romantismo na Europa – na Alemanha, na França e na Inglaterra – já está em germe nesta obra.

"A mitologia nada mais é que o universo em traje superior, em sua figura absoluta, o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina, ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia. Ela (a mitologia) é o mundo e, por assim dizer, o solo unicamente no qual podem medrar e subsistir as florações da arte." Idéias como essa dão uma amostra da originalidade das reflexões contidas na *Filosofia da Arte* de Schelling. Para a primeira edição brasileira da obra, publicada pela Edusp, o tradutor selecionou diversas notas de edições anteriores em outros idiomas e preparou também novas notas e comentários ao texto.

ISBN 978-85-314-0604-1